



A imagem como vestígio do real fragmentado em Pintura

A fotografia como arquétipo na captação e recriação da realidade

Paula Cristina Borges Aniceto Santos

Dissertação para obtenção do grau de mestre em Pintura, realizada sob orientação da Professora Doutora Maria de Fátima Lambert.

Porto, 2008

Para o meu filho.

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Fátima Lambert, pela simpatia, apoio e incentivo.

Ao artista plástico Daniel Senise, pelas breves conversas por e-mail: esclarecimentos, informações e fotografias.

À minha família.

Abstract

The work has developed itself pondering (reflecting) on the inter relational diversity existing in the process of painting with photography. Understanding, then, the pictorial object as a transference field of thought and gestures emotions, through contamination and projection of emotional experiences and sensitive impressions.

The proliferation of photography, in this context, presents itself as responsible for the reinvention of the look, and the experience of action which has found it, relates with the process of recreation and reality fragmentation in painting, through the projection of memories and mental schemes of un-conscious nature. The analyzed work – from Brazilian artist Daniel Senise – was taken as a paradigmatic case, explicating (detailing) the deepened theoretical presumptions.

Key-words: painting, photography, visual perception, emotion, memory, transference, reference

Resumo

O trabalho desenvolve-se, reflectindo sobre a diversidade interrelacional existente no processo de pintura com fotografia. Entendendo-se, pois, o objecto pictórico enquanto campo de transferência de pensamentos, gestos e emoções, através da contaminação e projecção de experiências emocionais e de impressões sensitivas.

A proliferação da fotografia, neste contexto, apresenta-se como responsável pela reinvenção do olhar e a experiência da acção que a funda relaciona-se ao processo de recriação e fragmentação da realidade em pintura, através da projecção de memórias e esquemas mentais de fundo in-consciente. A obra analisada – do artista brasileiro Daniel Senise – foi tomada como caso paradigmático, explicitando os pressupostos teóricos aprofundados.

Palavras-chave: Pintura, fotografia, percepção visual, emoção, memória, transferência, referência

Índice

Abstract	4
Resumo	5
Introdução	7
1. A captação da realidade: Percepção visual, emoção e memória	11
1.1. A fotografia e a reinvenção do olhar	14
1.1.1. Captação do real	17
1.2. Espaço pictural e espaço fotográfico	20
1.2.1. Enquadramento e perspectiva	26
2. Pintura e fotografia: (Re)criação da realidade, emoção e memória	30
2.1. Cartografias mentais: mapas e outros esquemas mentais	33
2.1.1 Fotografia e simulacro	39
3. Da fotografia para a pintura	44
3.1. A fotografia como imagem-acto	48
3.1.1. A fragmentação espacial	49
3.2. Pintura e performatividade	51
4. Daniel Senise: A imagem como vestígio do real fragmentado em Pintura... 56	
4.1. Sudário: A impressão como paradigma explicativo	57
4.2. A dimensão performativa do processo pictórico	58
4.2.1. Influência da fotografia durante o processo	64
4.2.2. A imagem como vestígio do real fragmentado	67
Conclusão	71
Bibliografia	75
Referência de imagens	83
Anexos	86

Introdução

O ser humano desde sempre sentiu necessidade de marcar, mapear e representar o espaço: o espaço que ocupa, o espaço que percorre e o espaço que percebe. A ideia que o ser humano tem de si, está intimamente ligada com a imagem que tem do espaço, influenciando a relação que re-constroi com a realidade. A recriação do real relaciona-se quer com as experiências emocionais, quer com as impressões sensitivas de um corpo submetido às acções de perceber e de vivenciar a realidade, sofrendo influências da motivação individual e da memória.

Este trabalho visa interrogar, o modo como a percepção do visível, repleta de imagens do mundo e da sua história, interfere no olhar e como esse olhar actua sobre o pensamento criativo e a produção pictórica. Por um lado, procuramos relacionar o corpo em movimento que se envolve no espaço e que vivencia experiências emocionais, com as funções da sua personalidade e o modo como a memória individual se manifesta na percepção e na recriação da realidade. Por outro, confrontamos o impacto da fotografia sobre o olhar, sobre a memória, sobre a representação e sobre o mapeamento do espaço com o pensamento criativo e o processo pictórico.

A imagem fotográfica, nos seus primórdios, situa-se no campo da analogia ao mundo, ostentando, aparentemente, uma realidade não corrompida pela subjectividade do olhar, propiciando assim, uma nova forma de conhecimento. Uma reflexão sobre a essência da fotografia: as suas condições de possibilidade e as suas condições de recepção, nos permitirá perceber como transforma o real numa expressão fotográfica.

Os discursos em torno da pintura e fotografia reportam, praticamente, ao momento em que esta irrompe na Modernidade – em meados do séc. XIX, momento crucial para a pintura, que numa atitude crítica e reflexiva tenta delimitar o campo específico do seu *medium*. No entanto, os primeiros discursos que se desenvolveram em torno da possível artisticidade da fotografia, deram lugar a novas perspectivas, referentes às possibilidades da sua interferência com outros campos artísticos, como a pintura. É neste contexto que desenvolvemos o presente trabalho.

A imagem captada pela fotografia está forçosamente ligada ao acto indivisível e irreversível da sua enunciação, mantendo uma relação íntima com a realidade, uma

relação caracterizada por um retorno ao referente, instituindo por isso, uma nova maneira de pensar o real.

Segundo autores como Rosalind Krauss e Philippe Dubois, a arte tem sido pensada fotograficamente. É nesta perspectiva que Krauss, a partir de *Notes on the index: Seventies Art in América*¹ investigou as relações possíveis da fotografia, na sua condição de *índice*² (na acepção de Charles Sanders Peirce) com outras produções artísticas, tendo sido Marcel Duchamp, na concepção da autora, que iniciou este processo. Seguiram-se outros trabalhos na mesma linha de pensamento.

Posteriormente Dubois, na obra *L'Acte photographique*³ retoma as análises de Krauss, amplia os seus propósitos sobre a influência da fotografia relativamente a outras artes e desenvolve pressupostos teóricos sobre o acto fotográfico.

Neste trabalho, apresentamos a influência da fotografia sobre o olhar – e consequentemente a cartografia, a emoção e a memória – como razão causal da incidência do pensamento *fotográfico* na pintura. Se, por um lado, as abordagens semiológicas desenvolvidas por Dubois e Krauss se revelam importantes para a fundamentação de relações possíveis entre pintura e fotografia, não é menos importante a sua articulação com a abordagem desenvolvida por François Soulages, na obra *Esthétique de la photographie*⁴, na qual o autor analisa o deslocamento da fotografia *sem-arte* para a arte, estabelecendo quatro possibilidades de relação: co-criação, transferência, referência e registo. Neste sentido, desenvolveremos uma análise do deslocamento da fotografia *sem-arte* para a pintura.

A análise da pintura contemporânea sob estes pressupostos teóricos, aponta para os modos operativos empregues no processo pictórico, no que se refere a aspectos

¹ KRAUSS, Rosalind - *Notes on the Index: Seventies Art in América*. October nº3 e 4 (Primavera-Outono), 1977; Este artigo foi posteriormente reeditado in KRAUSS, Rosalind - *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Massachusetts e Londres, The MIT Press, 1985, pp. 196-221. [Versão em espanhol, KRAUSS, Rosalind - *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996.]

² Segundo Daniel Soutif, Pierce não teve em conta a diferença entre as noções de *índice* e *index* – o termo inglês *index* é usado também no sentido de *índice* – provocando confusão entre os dois conceitos. Apoiando-se em Umberto Eco, propõe a distinção entre os dois conceitos: o *index* é um signo ou representação que implica uma continuidade espacial e presença do objecto; o *índice* implica uma relação causal e é, antes de mais, a sua ausência. Cf. SOUTIF, Daniel - Del'índice a l'index, ou de la photographie au musée in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* nº35, Centres Georges Pompidou, Printemps, Paris, 1991, pp.76-77. Rosalind Krauss, usando a fotografia como objecto teórico, relaciona índice e fotografia com o modo operativo desenvolvido por Marcel Duchamp e demonstra que a arte da década de 1970, na sua heterogeneidade, encontra no *fotográfico* e no *index* um denominador comum.

³ DUBOIS, Philippe - *L'act photographique*. Bruxelas, Fernand Nathan-Labor, 1983, reeditado com o título «L'act photographique et autres essais», Paris, Fernand Nathan, 1990. No capítulo 6: «L'art est-il (devenu) photographique?», p.227-260, Dubois desenvolve os pressupostos teóricos propostos por Krauss, no que se refere à influência da fotografia sobre as outras artes. [Versão em Português, DUBOIS, Philippe - *O Acto Fotográfico*, 1ªed. Lisboa: Veja, 1992, (Comunicação & Linguagens), no entanto nesta versão não consta o capítulo atrás referido]

⁴ SOULAGES, François - *Esthétique de la Photographie - la perte et le reste*. Paris, Éditions Nathan, 1998.

semióticos relativos à produção e recepção, correspondentes aos da fotografia. Apresentamos, por isso, a pintura como um território performativo e metafórico – que funciona como sistema acolhedor de pensamentos, gestos e emoções de outras esferas da actividade humana – ocupado por um corpo operante em acção. A fotografia é assumida como *índice* de realidade e como vivência de um acto, intervindo por referência e/ou transferência na fragmentação re-criação e simbolização da realidade em pintura. A pintura, neste contexto, surge como *imagem-acto* e *imagem-vestígio* do real, nos mesmos propósitos que a fotografia.

O deslocamento da fotografia enquanto *índice* – para a pintura – encontra razão no seu entendimento como *arquétipo*: a fotografia reinventa o olhar, faculta impressões sensoriais e experiências emocionais que são transformadas, por acção das funções da personalidade, em imagens no domínio mental, com a possibilidade de serem transferidas, através de pensamentos, gestos e emoções, para o domínio da pintura.¹

A utilização do conceito *arquétipo* relaciona-se com a recorrência a ideias que ultrapassam o foro da experiência individual: neste trabalho, embora se valorize a importância da memória e da experiência do sujeito, na ligação do consciente ao inconsciente, a recorrência à *lógica do índice* para inserção no espaço pictural, encontra a sua origem no *inconsciente colectivo*.

"O inconsciente colectivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo portanto uma aquisição pessoal. [...] Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente colectivo é constituído essencialmente de arquétipos.

*O conceito de arquétipo, que constitui um correlato indispensável da ideia do inconsciente colectivo, indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar. A pesquisa mitológica denomina-as 'motivos' ou 'temas';"*²

Este texto não pretende ser uma reflexão histórica sobre a cronologia da pintura e da fotografia, antes pretende apresentar as possíveis e prováveis influências da fotografia na captação, no entendimento e na re-criação da realidade e consequentemente na produção pictórica, através da sistematização de métodos de análise que permitam verificar as modificações estruturais provocadas na pintura.

¹ "Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo «tal como ele foi efectivamente». É muito mais apropriar-se de uma recordação que brilha num momento de perigo." BENJAMIN, Walter – "Teses sobre a Filosofia da História" in **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Relógio D'Água, Lisboa, 1992, p.160

² JUNG, Carl Gustav – **Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo**. 2 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002, p.53

Levantam-se, por isso, algumas questões que carecem de resposta e que, no decorrer deste trabalho de investigação, se desenvolvem:

Qual é a essência da fotografia? Altera a percepção visual da realidade? Altera o conhecimento do ser? Influencia a memória?

O real mediado pela fotografia influencia a cartografia e consequentemente, o entendimento do espaço e a produção pictórica?

Como se processa o deslocamento de ideias e acções intrínsecas à fotografia para o domínio da pintura?

O primeiro aspecto a ser examinado respeita a captação e re-criação da realidade. Para percebermos as condições e possibilidades de captação e re-criação do real, procederemos a uma breve incursão filosófica, consubstanciada em desenvolvimentos da psicanálise e da neurociência. Tentaremos perceber de que forma a fotografia, na sua mediação à realidade, instaura um novo olhar e como é que esse olhar poderá influenciar o pensamento. Caracterizaremos, ainda, o espaço pictural e o espaço fotográfico, para a enunciação e estabelecimento de relações, vínculos ou fendas entre ambos.

Num segundo momento, faremos uma análise da influência da fotografia aérea sobre cartografia e de como os novos mapas virtuais influenciam o entendimento do espaço. Assim, atende-se à relação entre o simulacro do território e simulacro da fotografia, na encenação da realidade. Teremos em conta a percepção visual e as impressões sensoriais proporcionadas na sua recepção, assim como as experiências emocionais desencadeadas no acto de fotografar, que são armazenadas na memória através de imagens e esquemas mentais, que podem ser transferidos para o domínio da pintura.

No terceiro capítulo, serão analisadas as possibilidades de deslocação e desvios de esquemas e imagens mentais desencadeados pela fotografia para a pintura, entendendo o processo pictórico como campo de transferência de pensamentos, gestos e emoções, pela contaminação e projecção de experiências emocionais e impressões sensitivas.

Finalmente, no último capítulo, analisaremos a prática artística de Daniel Senise, devidamente contextualizada no campo da influência da fotografia – sobre a captação e re-criação da realidade em pintura – através da aplicação dos conceitos de transferência e referência enquanto indicadores de desvios ou deslocamentos de ideias e actos, inseparáveis da *lógica do fotográfico*.

1. A captação da realidade: Percepção visual, emoção e memória

*"Não há coincidência entre o vidente e o visível. Mas um empresta do outro, toma ou invade o outro, cruza-se com ele, está em quiasma com o outro."*¹

De que forma se processa a re-criação da realidade em pintura? Será possível captar a realidade? Este trabalho será desenvolvido em torno destas duas questões, por isso, em virtude da ideia que pretendemos investigar, vamos apresentar sucintamente o pensamento de alguns autores de diferentes domínios, que nos irão auxiliar a estabelecer vínculos ou fendas entre pintura e fotografia.

Kant afirmou a existência de uma realidade externa e independente do sujeito, *a coisa em si*, *objecto transcendental* ou *númeno*. Conhecer é o *fenómeno* de como *a coisa em si* se apresenta ao sujeito. O *fenómeno* ou percepção da realidade não quer dizer aparência, mas *aparição no espaço e no tempo*, que são as únicas formas de captação possível. *Espaço e tempo* são *Categorias a priori*: as *formas puras da sensibilidade*. São condições *necessárias e universais* de qualquer *percepção* possível: não representam propriedades da *coisa em si*, dependem do mundo interior, e são o único modo de como podemos representar os *fenómenos*.²

Heidegger, através de uma análise da *Crítica da razão pura* de Kant, reflecte sobre *a coisa* e conclui que a “*questão «Que é uma coisa?» é a questão «Que é o homem?»*.”³ O homem é aquele que supera as coisas que vêm ao seu encontro, mas *as coisas* permanecem elas próprias e remetem-nos para alguém de nós e da nossa superfície.⁴ Segundo Heidegger, o sujeito é *Dasein: ser-no-mundo*. Para a abordagem fenomenológica, a percepção é o encontro do sujeito com o mundo, é o *ser-no-mundo*.⁵

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice – **O visível e o invisível**. São Paulo : Perspectiva, 1971, p.235

² “O tempo e o espaço são portanto duas fontes de conhecimento das quais se pode extrair a priori diversos conhecimentos sintéticos [...] Tomados conjuntamente são formas puras de toda a intuição sensível, possibilitando assim proposições sintéticas a priori. Mas estas fontes de conhecimento determinam os seus limites precisamente por isso (por serem simples condições da sensibilidade); é que elas dirigem-se somente aos objectos enquanto são considerados como fenómenos, mas não representam as coisas em si. Só os fenómenos constituem o campo da sua validade; saindo desse campo já não se pode fazer uso objectivo dessas fontes.” KANT, Immanuel – **Crítica da Razão Pura**. 5ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. pp. 76-77

³ HEIDEGGER, Martin – **O que é uma Coisa?** Lisboa: Edições 70, 1987, p.231

⁴ “Na questão Kantiana acerca da coisa, abre-se uma dimensão que se encontra entre a coisa e o homem e cujo domínio se estende para além das coisas e alguém do homem.” Idem.*ibidem*, p.231

⁵ “Distante do ser como foi pensado, um procedimento da filosofia idealista, a redução fenomenológica pertence à filosofia existencialista: o ‘ser-no-mundo’ de Heidegger aparece apenas de encontro à essência da redução fenomenológica.” (Tradução da autora). MERLEAU-PONTY, Maurice – **Phenomenology of Perception**. London: Routledge, 2006, p.XVI

De acordo com Merleau-Ponty, Kant tentou dividir o espaço enquanto forma da experiência externa e o alcançado nessa experimentação. No entanto, o espaço é o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível.¹ O corpo do *ser* é um *corpo-espaço* em movimento, que interage com o mundo sensível.

Merleau-Ponty elege o sentido da visão por oposição à visão cartesiana. Um olhar que interage e que se liga com o visível, um olhar “do interior” que assiste à criação da visão e do visível no seu exercício, e que se paradigmatisa no olhar do pintor.² A pintura tem a primazia como arte do olhar, sendo indicadora da força inventiva ou expressiva, inserida num mundo visível, também ele inacabado.³ O presente é uma abertura eterna e infinita que inclui em simultâneo, presença do passado e do futuro, onde a memória torna presente uma recordação, atribuindo espessura ao presente, não através da fusão ou coincidência, mas num acontecer que implica simultaneidade e reversibilidade, numa articulação iminente.⁴

Segundo Henry Bergson, a memória constitui a principal contribuição da consciência do sujeito na percepção: o lado subjectivo do conhecimento. Tal importância advém da dupla forma que a memória apresenta, a saber, (1) a memória como contracção do real – a subjectividade da percepção consiste numa espécie de contracção operada pela memória, na co-existência do passado com/como presente; e (2) a memória como envolvimento do fundo da percepção imediata com lembranças – a percepção, por mais breve que se suponha, ocupa sempre uma certa duração. Enquanto lembrança, recupera parte do passado (que sobrevive *em si*) e enquanto duração, prolonga o passado no presente.⁵

¹Cf. Idem.*ibidem*, pp.283-284

² “[...] a distinção imediata e dualista entre o visível e o invisível, a extensão e o pensamento, sendo rejeitadas, não porque a extensão seja pensamento e o pensamento extensão mas porque uma está para o outro como o avesso está para o direito, e para sempre colada uma atrás do outro.” (Tradução da autora). Merleau-Ponty, Maurice, **O visível...** (*op. cit.*) p.147

³ “Se nenhuma pintura conclui a pintura, se mesmo nenhuma obra está absolutamente concluída, cada criação muda altera, esclarece, confirma, exalta, recria ou cria de antemão todas as outras.” MERLEAU-PONTY, Maurice – **O olho e o espírito**. Vega, 1992, p.74

⁴ “Trata-se de encontrar, no presente, a carne do mundo (e não no passado) um ‘sempre novo’ e ‘sempre o mesmo’ – Uma espécie de tempo do sono (que é a duração nascente de Bergson, sempre nova e a mesma). O sensível, a Natureza, transcendem a distinção passado presente, realizam uma passagem por dentro um do outro Eternidade existencial. O indestrutível, o Princípio bárbaro.” MERLEAU-PONTY, Maurice – **O visível...** (*op. cit.*) p.241

⁵ “[...]a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjectivo de nosso conhecimento das coisas.” BERGSON, Henri – **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p.31

António Damásio, numa perspectiva neurológica, resgata a ideia de corpo como base para o si,¹ apontando, da mesma forma que Merleau-Ponty², o erro de Descartes.

*"É este o erro de Descartes: a separação abissal entre o corpo e a mente, entre a substância corporal, infinitamente divisível, com volume, com dimensões e com um funcionamento mecânico, por um lado, e a substância mental, indivisível, sem volume, sem dimensões e intangível; a sugestão de que o raciocínio, o juízo moral e o sofrimento adveniente da dor física ou agitação emocional poderiam existir independentemente do corpo."*³

A percepção visual capta e regista imagens de forma activa e é no cérebro de quem percebe que se estruturam e organizam as representações do mundo físico, sob a forma de padrões neuronais que *são construídos* em várias regiões dos córtices visuais que trabalham concertadamente para mapear os diferentes aspectos de um objecto.⁴

A mesma região do cérebro é capaz de produzir mapas diversificados numa sucessão rápida, de acordo com as diversas informações sensoriais colhidas pelo organismo. Segundo Damásio o organismo é um percursor biológico provável, daquilo que se torna *o fugidio sentido do si*.⁵

Relativamente à emoção, é através dos sentimentos interiores e privados que as emoções dirigidas para o exterior iniciam o seu impacto na mente. Este processo exige também a consciência, o *sentido do si*: só assim o indivíduo conhece o sentimento que experimenta.

Fátima Cabral, na obra *Pensar a emoção, O processo psicanalítico como reconstrução da "barreira de contacto"* (Bion), explora o conceito – *barreira de contacto* – inicialmente sugerido por Freud e aprofundado por Wilfred Bion, articulando-o à sua prática clínica.

A capacidade de pensar a emoção e de ligar ou dividir o consciente do inconsciente, a realidade interna da externa, dá-nos a qualidade da *barreira de contacto*, uma membrana semi-permeável, formada por elementos unidos entre si, para

¹ "A cada instante, o cérebro tem ao seu dispor qualquer coisa de muito especial e útil: a representação dinâmica de uma entidade com uma amplitude limitada de estados possíveis a que se chama corpo." DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência**. 14ª ed. Mem Martins, Europa-América, 2003, p.171

² Merleau-Ponty também considerava o corpo como a base do indivíduo: "O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de todo o outro espaço existente". MERLEAU-PONTY, Maurice – **O olho...** (*op. cit.*) p.45

³ DAMÁSIO, António R. – **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**. 23ªed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003, p.255

⁴ Cf. DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si...** (*op. cit.*), p.40.

⁵ "As raízes profundas do si, incluindo o si alargado que abarca identidade e individualidade, podem ser encontradas no conjunto dos dispositivos cerebrais que de forma contínua e não consciente mantêm o estado do corpo dentro dos estreitos limites e da relativa estabilidade necessárias à sobrevivência." Idem, *ibidem*, p.42

simultaneamente pôr em contacto e separar o consciente do inconsciente, permitindo uma passagem selectiva de um para o outro. A *barreira de contacto* está em constante formação, é transformadora e geradora da função simbólica.

*"Não se trata, então, de tornar o inconsciente consciente (Freud), mas de separar e correlacionar os dois à medida em que são criados, o que é igual a criar símbolos, a simbolizar, numa permanente abertura para o infinito. A visão binocular, que utiliza o consciente mas também o inconsciente – o desconhecido – só é possível com a instauração da 'barreira de contacto'."*¹

Após este breve percurso filosófico e apontamentos nos domínios do neurocientífico e psicanalítico, torna-se urgente incluir o nosso objecto de estudo, a fotografia, inclusão que abrange por aderência várias questões: Qual é a essência da fotografia? A fotografia capta a realidade? Altera a percepção visual da realidade? Altera o conhecimento do ser?

1.1. A fotografia e a reinvenção do olhar

No desenvolvimento deste capítulo iremos relacionar o pensamento de László Moholy-Nagy, sobre a influência da fotografia no olhar – através da obra *Malerei Fotografie Film* (1924) – com o pensamento de Monique Sicard – apresentado na obra *La fabrique du regard* (1998) – por considerarmos que a sua articulação reflecte o deslocamento da aceção da fotografia como promotora de uma aculturação perceptiva, para a sua debilidade enquanto concepção do real.

A fotografia como um instrumento de visão com poder de revolucionar o olhar foi uma ideia detalhadamente desenvolvida por Moholy-Nagy designada por “Nova visão”: pela capacidade que a fotografia demonstrou possuir ao aumentar a aptidão do ser humano para ver o mundo, através de imagens nunca antes conhecidas. Mais do que um meio de reprodução da realidade “*esta extensão técnica produz quase que uma transformação fisiológica da nossa vista.*”²

¹ CABRAL, Maria Fátima Sarsfield – **Pensar a emoção, O processo psicanalítico como reconstrução da “barreira de contacto” (Bion)**. Lisboa: Fim de século edições lda.1998. p.215

² MOHOLY-NAGY, László – **Pintura, Fotografia, Cine y Otros Escritos sobre Fotografia**. Barcelona : Gustavo Gili, 2005, pp.188-189 (Tradução da autora)

Moholy-Nagy atribuiu à fotografia o poder *divino*, através da qual poderíamos aceder à realidade.¹ Assim, classificou oito tipos de "visão fotográfica" que possibilitam ao homem o acesso a novas dimensões da *realidade*²: (1) *A visão abstracta*; (2) *Visão exacta*; (3) *Visão instantânea*; (4) *Visão lenta*; (5) *Visão intensificada*; (6) *Visão penetrante*; (7) *Visão simultânea*; (8) *Visão distorcida*.³

Analisando os oito tipos de *visão fotográfica*, torna-se evidente que Moholy-Nagy pôs de parte, possivelmente porque o seu desenvolvimento teórico se baseou sobretudo na prática experimental, alguns "tipos de olhar" influenciados pela fotografia, como no caso da visão aérea. No entanto, o que se vai analisar não é a quantidade de elementos fotográficos enumeráveis, antes a razão dessa enumeração. De acordo com Moholy-Nagy, é possível descobrir uma diversidade de possibilidades na matéria fotográfica. Assim, a análise pormenorizada de cada um desses aspectos, conduziu-o a uma descoberta específica e original, do que se devia entender ser a essência e também o significado da fotografia. Para Moholy-Nagy, a fotografia não deveria estar ao serviço da arte, ideia partilhada com Alexander Rodchenko, na convicção de que a fotografia era um *medium* autónomo que iria revolucionar a humanidade. Este discurso está ligado aos primórdios da fotografia: Moholy-Nagy conferiu à fotografia a qualidade de instrumento da verdade, uma extensão técnica que permitiria conhecer o antes desconhecido.⁴ Tal argumentação leva-nos a constatar que a fotografia era reconhecida como um instrumento que, para além de aumentar a visão, possuía também a capacidade de aumentar qualitativamente a acuidade perceptiva do mundo, no sentido de proporcionar o verdadeiro entendimento de realidade: aí residiria a sua verdadeira essência. Para ele a fotografia era, segundo a origem epistemológica da palavra, escrita

¹ Walter Benjamin atribuiu à câmara fotográfica o poder de ampliar a visão: "Qualquer um terá podido observar que uma imagem, mas, principalmente, uma obra plástica, sobretudo a arquitectura, se apreende mais facilmente numa foto do que na realidade." BENJAMIN, Walter – "Pequena História da Fotografia" in *op. cit.* p.131

² "A fotografia conduz-nos até onde abarcam os nossos olhos e, chegamos ao caso da super visão, no tempo e no espaço. Uma simples e sucinta enumeração dos elementos fotográficos específicos – elementos puramente técnicos e não artísticos – bastam para adivinhar o poder divino latente e para diagnosticar até onde ele nos conduz." (Tradução da autora). MOHOLY-NAGY, László – *op. cit.* p.188

³ (1) *A visão abstracta*: fotogramas; (2) *Visão exacta*: realizadas de forma convencional (por exemplo: foto-reportagem); (3) *Visão instantânea*: fixação de movimentos de duração mínima; (4) *Visão lenta*: fixação de movimentos através de um maior tempo de exposição; (5) *Visão intensificada*: correlativa à fotomicrografia e a imagens realizadas com filtros que permitem o registo de comprimentos de onda imperceptíveis ao olho humano (por exemplo: raios infra-vermelhos); (6) *Visão penetrante*: através de raios X; (7) *Visão simultânea*: mediante múltiplas exposições num mesmo negativo; (8) *Visão distorcida*: pela utilização de lentes equipadas com prismas ou espelhos reflectores que provocam deformações, ou através de manipulações da imagem fotográfica no laboratório.

⁴ Walter Benjamin, numa reflexão sobre [a fotografia e] o cinema desenvolveu o conceito *inconsciente óptico*, comparando-o com o inconsciente pulsional (Freud): "A câmara leva-nos ao inconsciente óptico, tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões." BENJAMIN, Walter – "Pequena História da Fotografia" in *op. cit.* p.105. Posteriormente Rosalind Krauss retoma esse mesmo conceito, na obra **Optical Unconscious**. Londres: MIT PRESS, 1994.

da luz, entendendo a fotografia, segundo o seu léxico, em duas vertentes: a *reprodutiva* (mimética) e a *produtora* (criativa).¹ A fotografia não tem essa aptidão nem através da sua vertente *reprodutiva*² – reprodução mimética *do fenómeno*, nem através da sua vertente produtiva – *produção de um fenómeno*.

Monique Sicard apresenta a fotografia, a par da gravura e da imagiologia como responsável pela construção de um novo olhar.³ As imagens da ciência e os aparelhos de visão estruturam os saberes e orientam a imaginação. O olhar é apresentado em constante mutação, influenciado pela evolução dos dispositivos técnicos no fabrico e na distribuição das imagens, num processo que o afasta da realidade corpórea, pela apresentação da mesma mediada pelos dispositivos técnicos. Apresenta sete influências da fotografia sobre o olhar, que alteraram os fundamentos de prova e o modo de ver e de compreender, transformando a realidade numa expressão fotográfica:⁴ (1) A fotomicrografia; (2) A faradização; (3) Olhares de superfície; (4) Figuras do galope;⁵ (5) Modernidades; (6) A impressão; (7) Vistas aéreas.⁶

Estes dois autores, distantes cronologicamente, conferem poder à fotografia: o poder de ampliar o mundo e o olhar sobre o mundo, através de imagens antes desconhecidas. Enquanto Moholy-Nagy, recusando as formas tradicionais de representação, analisou a fotografia através do seu funcionamento tecnológico, enquadrada numa possibilidade de transformação dos hábitos visuais e mentais, em que a “Nova Visão” pertencia a um projecto de aculturação e desenvolvimento perceptivo, para Monique Sicard o olhar sobre o mundo é um olhar *fabricado*, passando a processar-se pela fotografia, que medeia, impede e problematiza a percepção do real.

¹ Não tendo colocado em causa a condição da fotografia, que como objecto do real, ao contrário de aproximar a realidade do sujeito, a afasta ainda mais, por ser mediada por esse objecto, implicando dois fenómenos: o fenómeno de conhecer a *coisa em si*, a fotografia, que pertence à realidade impossível de se conhecer *em si*, a não ser a partir do *fenómeno*. Por isso, atribuir a qualidade divina à fotografia seria encontrar num objecto uma qualidade impossível de atribuir ao *sujeito particular* e de atribuir a um objecto.

² Cf. Capítulo 1.1.1 “Captação do real”, p.18-20: Iremos abordar no próximo momento deste capítulo, a análise da relação entre a imagem fotográfica e o seu referente, desenvolvida por Phillippe Dubois.

³ Cf. SICARD, Monique – **A Fábrica do olhar – imagens da ciência e aparelhos de visão (séc. XV-XX)**, pp.105-204

⁴ (1) A fotomicrografia; (2) A faradização: o registo fotográfico das linhas expressivas do rosto estimuladas por corrente eléctrica induzida; (3) Olhares de superfície: o tratamento médico através de registo fotográfico de corpos brancos sob fundo negro de dois domínios, a dermatologia e as patologias do andar e do comportamento, orientando a atenção para a superfície; (4) Figuras do galope: a Cronofotografia, o instantâneo; (5) Modernidades: fotografias astronómicas; (6) A impressão: a fotografia como paradigma explicativo, como impressão da realidade; (7) Vistas aéreas: a fotografia aérea

⁵ Etienne-Jules Marey, inspirado nas experiências desenvolvidas por Eadweard Muybridge (pseudónimo de Edward James Muggeridge), inventou a Cronofotografia, um método que consiste na fixação fotográfica de várias fases de um corpo em movimento e que está na origem do cinema.

⁶ É de salientar que a fotografia aérea influenciou profundamente a estética construtivista.

Afinal, em que medida a fotografia problematiza a percepção da realidade? O que nos mostra a fotografia?

1.1.1. Captação do real

Philippe Dubois na obra *O Acto Fotográfico* realiza um breve percurso histórico das diferentes posições e discursos desenvolvidos em torno do princípio da realidade, na relação entre a imagem fotográfica e o seu referente¹. Nesse sentido desenvolve três análises: num primeiro momento, a fotografia é considerada como um espelho do real, onde é entendida como mimética da realidade, é um *ícone* no sentido peirciano; num segundo momento, a fotografia, é considerada como transformação do real, é entendida como um utensílio de interpretação e transformação, culturalmente codificada, um *símbolo* peirciano; e, finalmente, a fotografia é pensada como vestígio do real. Assim, enfatiza esta última análise, afirmando que na fotografia não é importante descobrir uma semelhança directa ou indirecta com o real, pois o que realmente caracteriza a imagem fotográfica é a sua dependência com a realidade, no sentido de que é um *índice*, um indício de real.² Não negando as diferentes relações possíveis entre fotografia e realidade, o que Dubois defende é, antes de tudo, que a verdadeira essência da fotografia reside no seu carácter indicial e que todos os outros discursos derivam deste apanágio.

François Soulages refere que este tipo de discurso semiótico sobre as ligações da fotografia com o objecto a fotografar, nos esclarece mais sobre a fotografia do que sobre o estatuto do objecto.³ Nesse sentido realiza uma reflexão acerca da possibilidade de fotografar o real. Conclui que o real é impossível de fotografar e que a essência da fotografia não é traduzida pela possibilidade de se apoderar da realidade. A fotografia *sem-arte* acredita, por vezes, na capacidade de capturar a realidade. A fotografia artística explora a tomada de consciência dessa impossibilidade.

¹ Cf. DUBOIS, Philippe –*op. cit.* Capítulo 1, pp.19-47

² “Esta referenciação da fotografia inscreve o medium no campo de uma irredutível pragmática: a imagem fotográfica torna-se inseparável da sua experiência referencial, do acto que a funda. A sua realidade primeira é uma afirmação de existência. A fotografia é, primeiramente, índice. Somente depois pode tornar-se semelhante (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” Idem, *ibidem*, 1992, p.47

³ Cf. SOULAGES, François - *op. cit.* p.80

Para Soulages, apenas o conceito de *fotograficidade* permite entender a especificidade da imagem fotográfica, pelo que desenvolve uma tripla estética da *fotograficidade*: estética do *irreversível*, do *inacabável* e a sua articulação. O que este conceito designa, é o que é passível de ser registado na fotografia, sendo esta uma propriedade abstracta que torna único o acto de fotografar.

A estética do *irreversível* tem como base a impossibilidade de reverter temporalmente o momento da obtenção do negativo. A estética do *inacabável* refere-se ao binómio criador-receptor, no sentido de que são infinitas as possibilidades oferecidas pelo negativo, assim como são infinitas as possibilidades de exploração, utilização e interpretação de uma fotografia.¹ Às duas estéticas mencionadas, acresce uma terceira que se caracteriza na articulação entre ambas, nelas residindo a amplitude do conceito de *fotograficidade* e apenas neste radizando a especificidade da fotografia.

Segundo François Soulages a fotografia acontece em três etapas, (1) o acto fotográfico, (2) a obtenção de negativo (fotografia analógica), ou imagem numérica (fotografia digital) e (3) o trabalho do negativo, ou da imagem numérica. A ausência de negativo, substituído por uma imagem numérica, não elimina o conceito de *irreversibilidade*, na medida em que a imagem numérica também é capturada opticamente.²

Dizer que a fotografia tem o poder de dar a conhecer o real, pela ampliação do olhar sobre o mundo, equivale a caminhar sobre um terreno pantanoso, até porque, como foi referido anteriormente, a fotografia medeia o nosso olhar sobre a realidade, ou ideia de realidade.

De acordo com Sérgio Mah, a fotografia é indissociável de toda a sua manifestação e a sua singularidade está relacionada – tal como refere Philippe Dubois – com a sua condição indicial.³ A fotografia reinventa a visão pela possibilidade de comunicar a pregnância do real, “*envolvendo-se numa transição fundamental do século XX – a saturação de imagens que invadiram o espaço social e mental.*”⁴ Nesse sentido, desenvolve uma reflexão histórica que converge na representação teórico/prática de três

¹ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 127-129 (Tradução da autora)

² “Certamente passamos da lógica da impressão para a lógica da simulação; mas o que nos interessa aqui, não são as modalidades de ligação com o real, mas sua existência; esta última autoriza a falar então do irreversível, pela simples razão de que esta ligação é uma ligação temporal a um real temporal e assim irreversível. Como o negativo, esta imagem matriz pode ser explorada e fazer-se valer infinitamente.” (Tradução da autora). Idem, *ibidem*, p.117

³ “É precisamente na base desta distintividade ontológica que a fotografia construiu um projecto novo para a visão. Atada à possibilidade de comunicar a pregnância do real, o índice é a razão que conecta a fotografia a uma formação cultural que lhe destinou a representação do mundo.” MAH, Sérgio – **A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno**. Lisboa, Colibri, 2003.p.35

⁴ Idem, *ibidem*, p.131

figuras que presidiram a uma parte desta modernidade: o *arquivista*, *flâneur* e o *monteur*, e que simbolizam as im-possibilidades da imagem fotográfica. A fotografia contemporânea combina estas três figuras – sintetizadas na noção de *imagem-quadro*¹, como forma de representação figurativa – na urgência de uma reactualização do olhar sobre a realidade, re-constituindo um pensamento.

Neste momento encontramos-nos na posse de alguns dados que convém sistematizar: (1) A fotografia é um índice da realidade porque, (2) a fotografia capta um *fenómeno* da realidade ligado ao acto da sua enunciação, (3) apenas o conceito de *fotograficidade* nos permite entender a especificidade da imagem fotográfica, (4) logo, a realidade mediada pela fotografia não aumenta o conhecimento do real, pois não permite a captura do *objecto em si*.

De que forma o olhar reiventado pela fotografia pode influenciar a re-criação da realidade em pintura? O pintor passa a possuir novos elementos para a captação e *recriação* da realidade, ao incidir o *olhar de um corpo actual e operante* sobre este *mundo vivo e inacabado*, do qual faz parte a *imagem-do-mundo e a imagem-do-ser-no-mundo*, como fenómeno e índice da realidade, na realidade.²

Consideramos que a obra de Daniel Senise paradigmaticamente a consciência crítica e reflexiva da pintura contemporânea, sobre as problemáticas do espaço e a influência das imagens, como duplo e espaço de ficção – percebidas através dos dispositivos tecnológicos da comunicação de massas e da indústria cultural – sobre o processo perceptivo e a re-criação em pintura. Assim, no último capítulo deste trabalho, procederemos a uma análise da pintura desenvolvida por este artista brasileiro.

Analisaremos, de seguida, o que caracteriza e distingue o espaço pictural do espaço fotográfico.

¹ “A imagem-quadro é um conceito surgido na Renascença e que, resistindo a repetidas negações e recusas, é mantido no percurso da História da Pintura até à década 10 do século XX, momento que assinala o aparecimento das primeiras pinturas deliberadamente não figurativas da autoria de Wassily Kandinsky e de Kazimir Malevich.” Idem, *ibidem*, p.97

² “Para compreender estas transsubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrançado de visão e movimento.” MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho...* (*op. cit.*) p.19

1.2. Espaço pictural e espaço fotográfico

Desde o surgimento do primeiro daguerreótipo (1839) até à massificação da imagem fotográfica, pintura e fotografia desenvolveram-se em linhas de tempo/espaço ora concordantes ou convergentes, ora antagónicas e tensionais. A artisticidade da fotografia, os seus usos e consequências sociais foram profundamente analisados, tendo sido contestada por uns e aplaudida por outros. No entanto, a sua condição de *espelho* do real não foi posta em causa: no século XIX, os discursos em torno da fotografia e da possível artisticidade da mesma, não colocaram em causa a sua função mimética, baseada essencialmente na natureza técnica que excluía (aparentemente) a subjectividade do autor, creditada pelos discursos técnico-científicos que defendiam o carácter neutro e objectivo dessas imagens, colocando-as ao nível da linguagem do abstracto e universal das matemáticas, permitindo a redução da percepção da realidade à sua essência geométrica. Esses discursos comportavam declarações contraditórias, controversas, pessimistas ou entusiastas, desenvolvendo-se tanto na acusação como no elogio. Charles Baudelaire e Hippolyte Taine encontram-se entre os principais opositores. Baudelaire estabelece a diferença entre arte e fotografia, classificando a fotografia como um *simples instrumento de memória documental do real* e a arte como *pura criação imaginária*, colocando a fotografia como um auxiliar mnemónico da criação artística, na medida em que considerava que uma obra não poderia ser simultaneamente artística e documental.¹

Por outro lado, ainda no século XIX, desenvolveram-se discursos optimistas e entusiastas que proclamavam a *libertação da arte pela fotografia*, que assentavam também numa separação entre a arte e a técnica fotográfica, sendo esta considerada instrumento fiel de reprodução do real, permanecendo assim a mesma lógica mimética. Já no século XX, Pablo Picasso e André Bazin, entre outros, desenvolvem discursos

¹ É, no entanto, importante referir a ambiguidade do posicionamento de Baudelaire, relativamente à fotografia, pois ao deixar-se fotografar por Nadar, denuncia a sua adesão à modernidade e, paradoxalmente, aversão ao progresso: “Nestes dias deploráveis, uma nova indústria produziu-se, contribuindo bastante para confirmar a asneira na sua fé e arruinar o que poderia restar de divino no espírito francês (...) Em matéria de pintura, e estatuária, o Credo actual das «pessoas do mundo», (...) é este: «Eu creio na natureza, e apenas creio na natureza (há boas razões para isso). Creio que a arte é e só pode ser a reprodução da natureza (uma seita tímida e dissidente quer que os objectos de natureza repugnante sejam afastados, como um bacio ou esqueleto). Assim a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria uma arte absoluta.» Um Deus vingador atendeu os votos desta multidão. Daguerre foi o seu Messias. E então a multidão diz: «Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exactidão (...), a arte, é a fotografia.»” BAUDELAIRE, Charles, *Oeuvres complètes* /; pref., present. et notes de Marcel A. Ruff in Salon de 1859, Le public moderne et la photographie, Paris: Éditions du Seuil, 1968, p.395

libertadores, sendo que estes autores demonstram que tal concepção perdurou para além do século XIX.¹

A fotografia redimensionou e dinamizou o acto de recriar a realidade em pintura, pondo em crise os sistemas de representação visuais, e se por um lado a fotografia se baseou na pintura – pensemos por exemplo no *pictorialismo*, a pintura também se baseou na fotografia, desenvolvendo formas de simular o registo do instantâneo. Uma das características da fotografia encontra-se na sua particularidade técnica de se constituir como forma de *reprodutibilidade mecânica*. A natureza infinitamente reproduzível – a irradiação da cópia infinita da fotografia induz a perda de *aura da obra de arte* que qualificou durante séculos a experiência artística.²

A fotografia não pode ser reduzida a um mero auxiliar mnemónico da pintura, pois produziu uma revolução estrutural na sociedade e nos sistemas de representação: a democratização da fotografia foi responsável pela redução da distância entre produção e recepção da obra de arte. Essa democratização das imagens, conjuntamente com o *desdobramento* do olhar sobre o mundo e a individualidade, através da reprodução fotográfica, produziu modificações significativas no olhar e também modificações intensas na forma como é entendido o *fugidio sentido do si*.³

Segundo Nelson Goodman, a arte utiliza símbolos como temas. Esses símbolos são um modo de construir *versões-de-mundos*: compreender o mundo é construir o mundo. Goodman considera a percepção activa e interventiva, interagindo com a realidade na construção de mundos, abarcando processos de simbolização que são relações de referência estabelecidas de forma complexa, a partir de duas noções: a *denotação* e a *exemplificação*. A *denotação* implica a aplicação de uma *etiqueta* num objecto, é o cerne da representação e é independente da *mimese*.⁴ A *exemplificação* actua de modo

¹ A fotografia é encarada como instrumento que permite ampliar as possibilidades do olhar humano, veja-se a este propósito o capítulo 1.1. “A fotografia e a reinvenção do olhar”, pp.15-18

² Para Walter Benjamin a fotografia é responsável pela perda da “aura” da obra de arte em consequência da reprodutibilidade técnica a que está sujeita, libertando-a para novas possibilidades estéticas: “Cada dia se torna mais imperiosa a necessidade de dominar o objecto fazendo-o mais próximo na imagem, ou melhor, na cópia, na reprodução. E a reprodução, tal como nos é fornecida por jornais ilustrados e semanários, diferencia-se inconfundivelmente do quadro. Neste, o carácter único e a durabilidade estão intimamente ligados, como naqueles a fugacidade e a repetitividade.” BENJAMIN, Walter – “A obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, in *op. cit.* p.81

³ “O organismo, tal como é representado no interior do seu próprio cérebro, é um precursor biológico provável daquilo que finalmente se torna o fugidio sentido do si.” DAMÁSIO, António – *O Sentimento de Si...* (*op. cit.*), p.42

⁴ “A representação fica assim afastada de ideias pervertidas que fazem dela um idiossincrático processo físico análogo a um espelhar, sendo reconhecida como uma relação simbólica relativa e variável.” GOODMAN, Nelson – *Linguagens da Arte*. Filosofia Aberta, Gradiva, 2006, p.72

inverso: são as propriedades que o objecto apresenta que vão estabelecer relações referenciais.

A *exemplificação* e a *metáfora* são elementos essenciais da expressão. Uma pintura que apresente determinada característica, é denotada metaforicamente pela respectiva *etiqueta* e exemplifica-a. A *exemplificação* é, portanto, uma forma de simbolização: a pintura ao ser simbólica refere forçosamente, mesmo quando não denota.

O que diferencia o espaço pictural do espaço fotográfico?

Para Merleau-Ponty, pintar é *ser olhado* por aquilo que se olha. O que define o espaço pictural é então essa *vinda a si*: é como que um mundo embrionário, *sem sujeito nem objecto*, constituindo desta forma a diferença, relativamente a outros tipos de espaço.¹ O espaço pictural não é uma porção de espaço nem um espaço de representação: é um modo de aparecer. Nasce, surge como um novo mundo sob o olhar. O olhar de um *corpo operante e actual*: é a *concentração e vinda a si do visível*. Não pertence ao espaço-território, surge como um novo espaço recriado pela percepção, pela *vinda a si* do observável, do percebido: “*É emprestando o corpo ao mundo que o pintor transmuta o mundo em pintura.*”²

Para Henri Maldiney, o ritmo não tem lugar no espaço, ele é a implicação do tempo no espaço: o ritmo é ao mesmo tempo, forma e acontecimento – é a articulação do espaço pictural. A pintura é a *vinda a si* do ritmo no espaço, o *tornar-se ritmo* do espaço.³ É uma nova *versão-de-mundo*, como refere Nelson Goodman: na pintura a realidade é recriada pela percepção individual e singular do *corpo operante e actual* do indivíduo, na acção interactiva, rítmica, entre o espaço-território, espaço-carne, espaço-objecto, onde o que se olha toca intimamente o olhar que o viu.

O espaço pictural é um espaço construído pela imagética do pintor. A recriação da realidade pressupõe a sua visualização, e a percepção activa do espaço condiciona a construção de um novo espaço. O espaço pictural é construído através das condições de visibilidade do autor, é um manifesto pessoal. No entanto, *ver* para recriar não pressupõe a reprodução do que foi visto: é sempre mais uma interpretação, uma nova tradução do espaço no qual se integra a obra, e a pintura não é um espaço de

¹ Veja-se a este propósito ESCOUBAS, Eliane – **L’espace Pictural**. Paris: Encre Marine, 1995

² MERLEAU-PONTY, Maurice, **O olho...** (*op. cit.*) p.19

³ “Se a obra de arte é o lugar privilegiado da cosmogénese é porque ela conclui a plenitude do Vazio, substituindo o ritmo à vertigem. O Ritmo é da ordem do Sopro, o qual exige o Vazio, por isso, o ritmo é a plenitude.” MALDINEY, Henri - **Art et existence**. 2ª ed , Paris : Klincksieck, 2003, p.183.

representação, é um espaço onde o próprio é re-criado, o espaço do corpo, o espaço do silêncio, o espaço do *outro*, do pensamento, do que está além, do que pode ser. Fragmentos de uma realidade percebida que é recriada.

A realidade do espaço fotográfico também é uma realidade fragmentada. O *olhar* do autor condiciona a tomada, a escolha, ou o simulacro de um momento, que é congelado em espaço fotográfico. Para Roland Barthes na fotografia, atenção e percepção acontecem separadamente. A fotografia liberta a atenção e depende da percepção “*é, coisa aberrante, uma noética sem noema, um acto de pensamento sem pensamento, uma mira sem alvo.*”¹ O espaço de uma fotografia é um espaço roubado, o fotógrafo abarca-o com o olhar: depois fracciona-o, e ele já não é: pertence ao passado, ao *isto-foi*.²

Será possível afirmar que a imagem do mundo *congelada* em espaço fotográfico corresponde a uma cópia fiel do espaço físico? Ao visualizarmos uma fotografia, não podemos afirmar com certeza absoluta que ela corresponde exactamente ao espaço fotografado, nem que ela é uma cópia fiel desse mesmo espaço. Para Goodman,³ embora a fotografia seja, aparentemente, a representação figurativa mais aproximada do mundo⁴, o modo como a câmara o vê e o dá a ver não pode ser considerada fiel: “*Como diz o ditado, não há nada como uma máquina fotográfica para transformar uma montanha num monte de toupeira.*”⁵ O espaço fotográfico é criado sob o filtro do olhar de quem vê, um olhar que sofre influência das coordenadas culturais da representação visual. É um espaço que fixa a experiência visual mostrando a *vinda a si* do observável, do percebido, não sendo uma cópia fiel.

Dubois refere que, espacialmente, a fotografia “*fracciona, retira, extrai, isola, capta, recorta uma porção de extensão, aparecendo assim como uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente talhada na carne viva.*”⁶ A fotografia resgata o espaço que existe, que é o próprio antes de ser espaço fotográfico. “*O que foi dito em relação a*

¹ BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**. Lisboa : Edições 70, 1981. (Arte e Comunicação), pp.122-124

² “A imagem, diz a fenomenologia, é um nada de objecto. Ora, na Fotografia, o que eu estabeleço não é apenas a ausência de objecto; é também, simultaneamente e na mesma medida, que esse objecto existiu realmente e esteve lá, onde eu o vejo [...] Imagem louca, tocada pelo real.” Idem. *Ibidem*, p.16

³ No capítulo “A realidade recriada”, da obra *Linguagens da arte*, Goodman usa o exemplo da imagem fotográfica para discutir a questão do convencionalismo da perspectiva, sendo por isso importante realçar que a ênfase da aceção “fotografia” em Goodman, está consignada a outras premissas epistemológicas, distintas dos teorizadores mais estritos acerca da fotografia.

⁴ A fotografia como reprodução do real, não é uma relação exclusiva da imagem com o seu referente externo. Podem-se enumerar três tipos de relação, (1) a fotografia como reprodução, (2) como transformação e (3) como vestígio. Assim, no âmbito deste trabalho, iremos enfatizar a relação indicial que a fotografia mantém com a realidade. Cf. Cap.1.1.1 “Captação do real” pp. 18-20

⁵ GOODMAN, Nelson – *op. cit.* p.47

⁶ DUBOIS, Philippe – *op. cit.* p.163

Duchamp pode ser dito de novo em relação à fotografia, cada fotografia é um ready-made.”¹ Não foi criado pois já o era antes de ser fotografia, passando a ser guardado entre os quatro lados que findam a moldura impressa pelo ponto de vista de um voyeur. A fotografia fracciona e congela o espaço e o tempo – o tempo que foi e que interfere com a realidade: uma dimensão não controlável, incontornável e por isso perturbante do ser humano. No entanto, o espaço fotográfico não coincide com o espaço físico. O espaço fotográfico mostra uma realidade exterior e desfasada no tempo: fotografia não é um ready-made: “*Em nenhum momento, no índice fotográfico, o signo é a coisa.*”² Enquanto que no ready-made é o “*próprio referente que se faz signo*”³

Segundo Laura Gonzalés Flores no livro *Fotografia y Pintura: dos medios diferentes?*, a fotografia como imagem, é da categoria da *imago*. Os romanos tratavam *imago* como corpo: a aparência era real. Designavam como *imago* uma figura de cera que era moldada a partir do cadáver de uma pessoa, funcionando como um duplo do corpo físico. Fazendo uma analogia com o espaço fotográfico, este não é apenas uma interpretação/reprodução do real, é acima de tudo um rasto, um vestígio, um indício. A realidade e a sua imagem são percebidas como sendo a mesma coisa.⁴

*“A fotografia entendida como imago, funciona como uma tautologia: a realidade e o seu rasto aparecem idênticos. Portanto, podemos dizer que a fotografia não é uma re-presentação, mas antes uma apresentação: objecto, verdade, contingência pura, «presença da realidade»”*⁵

O espaço fotográfico entendido como *imago* corresponde à categoria do *índice*, no sentido peirciano, e é dessa forma que Philippe Dubois e Rosalind Krauss definem a imagem fotográfica.⁶

É por causa da conexão com o real, que se adivinha no espaço fotográfico, que a fotografia assumiu um carácter de verdade absoluta: comprova a percepção individual do *corpo operante e actual* do sujeito, na acção interactiva onde o que olhou tocou o olhar que o viu e que (em espaço fotográfico) é dado a ver – como foi visto, sem a recriação que caracteriza o espaço pictural.

¹ VACCARI, Franco, cit. in DUBOIS, Philippe, *op. cit.* p.10

² DUBOIS, Philippe – *op. cit.* p.84

³ Idem, *ibidem*, p.83

⁴ Cf. FLORES, Laura González – **Fotografia y pintura: dos médios diferentes?** Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p.136 (Tradução da autora)

⁵ Idem, *ibidem*, p.136 (Tradução da autora)

⁶ “A fotografia, como qualquer índice, procede de uma conexão física com o seu referente: é constitutivamente um vestígio particular atestando a existência do seu objecto e apontando com o dedo através da sua força de extensão metonímica.” DUBOIS, Philippe – *op. cit.* p.89

Segundo Dubois há uma grande diferença entre o espaço pictural e o espaço fotográfico. Enquanto o primeiro corresponde ao *en-quadramento*, o segundo ao corte, no sentido de que o espaço pictural é na sua origem um espaço dado, em branco, com limites pré-definidos e o espaço fotográfico é um espaço a tomar, é uma *extracção saída de uma infinita contiguidade*. O espaço *off*, não retido pelo corte fotográfico, está originariamente marcado pela relação de contiguidade com o espaço inscrito no enquadramento: “*esse ausente, sabemos-lo presente, mas fora-de-campo, sabemos que lá esteve no momento da tomada, mas ao lado.*”¹

O espaço fotográfico infinito, não só pelo fora-de-campo que se adivinha para lá do enquadramento, pela possibilidade de reprodução e pelo carácter de índice da realidade, propiciou uma grande transformação na distribuição social do conhecimento artístico e na ordem da representação social – é um espaço tocado pelo real, é um vestígio do espaço físico, temporalmente desfasado. Comprova a percepção individual do *corpo operante e actual* na acção interactiva entre espaço-tempo: faz parte do território da *vanitas*, da consciência da mortalidade. Representa a ausência, a memória, o *isto foi*.²

Actualmente, os efeitos viabilizados pelos computadores permitem a manipulação digital da imagem, fundindo-se o real com o imaginário, não sendo possível determinar onde começa um e termina o outro. O espaço fotográfico pode ser constituído por fragmentos de várias realidades percepcionadas, convertendo-se em espaço de recriação, de reconstrução, numa espécie de dramatização da realidade, no qual participam como actores, autor e fotografado – sendo possível recriar um novo simulacro, através da *colagem* de elementos de várias fotografias.³

O espaço fotográfico apresenta, assim, um tempo de recriação semelhante ao do espaço pictural e distante do instantâneo: é a *vinda a si* do ritmo no espaço, na re-criação de um novo espaço, através da *colagem* de fragmentos tocado pela realidade. Esta nova dimensão temporal, semelhante à sequencialidade cinematográfica, introduz a narração no tempo interno da imagem. O que parecia ser porto seguro de identidade, ainda que

¹ Idem, *ibidem*, p.182

² Expressão de Roland Barthes.

³ Referimo-nos ao simulacro da fotografia como dramatização do real, agudizado pelo facto de que a imagem digital não corresponde ao registo de um vestígio *físico* de realidade, uma vez que na imagem numérica, o cálculo substitui luz. As possibilidades de reordenar e de recompor os fragmentos capturados através de uma imagem digital, multiplicam o potencial desconstrutivo do procedimento, que é bastante próximo da técnica de fotomontagem, no entanto pode ser resolvido de uma forma tão aperfeiçoada que se torna impossível verificar a existência dos interstícios que separam os fragmentos de coordenadas espaço-temporais diversas. Ver a propósito de fotografia e simulacro o capítulo 2.1.1 “Fotografia e Simulacro”, pp.40-43

fraccionada, de certeza de uma conexão física com a realidade, transforma-se numa esquizofrenia em movimento: incerteza à escala global; aquilo que pode não ter sido; o outro que pode não ser. A fotografia já não representa apenas a fragmentação do espaço, da realidade e da identidade – representa a dúvida. Já não certifica: põe em causa.

É isto que caracteriza o espaço fotográfico: a fixação do detalhe, a irradiação infinita do fragmento, a instantaneidade do acontecimento, a fugacidade do tempo, o passado, a memória e a teatralização, a possibilidade da recriação de uma nova *versão-de-mundo* através da (re)constituição de vários fragmentos tocados pelo real, pertencentes a coordenadas espaço-temporais distintas ou através da recriação alegórica de outras imagens. O espaço pictural é um manifesto pessoal caracterizado pela apreensão e percepção singular, através do exercício do olhar, marcado pelo *isto será*, sem rasto, vestígio, indício, pegada, marca da realidade, para além do facto de ser a própria: um *novo-mundo* recriado ao *ritmo* do espaço.

Tanto o espaço pictural quanto o espaço fotográfico oscilam entre a ilusão e a expressão: a representação figurativa do mundo, que visa a ilusão de realidade, e a recriação expressiva, que implica um desfazer de ilusão.

Merleau-Ponty contrapõe a *arte como expressão*, à *arte como representação*. A arte como representação, ou reprodução do visível, designa-a de arte ilusionista, identificando-a com a pintura clássica. A invenção da perspectiva é exaltada pelo ilusionismo, no entanto encerra nela própria um paradoxo: de uma certa forma aproxima, ou adequa a pintura à realidade, no entanto essa aproximação é viabilizada numa distância geometricamente construída, o que a afasta dessa mesma realidade, por requerer uma abstracção para o espaço teórico.

A fotografia capta imagens em perspectiva de forma mecanizada. Consequentemente e de seguida pretendemos responder a: como é que essa característica da fotografia interferiu com a pintura?

1.2.1. Enquadramento e perspectiva

Enquanto recorte, o enquadramento espacial é uma operação de selecção e transformação da realidade em espaço fotográfico. Esse recorte deriva de uma tradição baseada na imobilização quer da cena, quer do olho.

O modelo perspectivico, adoptado desde o Renascimento, formalizou esquematicamente o espaço e colocou o olho imóvel. Para Ernst Gombrich a inaptidão de ver simultaneamente mais do que um lado de um objecto é um facto incontornável da experiência visual “*enquanto olharmos com um olhar estático*”¹, interpondo-se por isso, contra a ideia de que a perspectiva é uma mera convenção que não representa o mundo como ele se dá a ver, e defendendo que as leis da perspectiva são fiéis à aparência dos objectos.²

Panofsky, defendendo um ponto de vista diferente, refere que a perspectiva assinala uma objectivação progressiva da realidade, no entanto, simultaneamente, instaura a subjectividade da visão:³

*" [...] a representação perspectiva ignora a circunstância capital de esta imagem da retina, se não considerarmos a sua «interpretação» psicológica posterior e o facto de os olhos se moverem, constitui uma projecção numa superfície côncava, não numa superfície plana. Registe-se assim [...] uma discrepância básica entre a realidade e a sua representação. Isto aplica-se igualmente, como é óbvio, ao funcionamento, em moldes análogos, da máquina fotográfica."*⁴

Nelson Goodman corrobora esta posição, referindo que as imagens em perspectiva, têm de ser lidas e a capacidade de ler tem de ser adquirida.⁵ O sentido de uma imagem fotográfica só é possível mediante um processo de instrução do olhar, que lhe permita ajustar o espaço fotográfico à realidade vivida.

Segundo Rudolf Arnheim, a função do enquadramento, e mais concretamente das molduras, está relacionada com a psicologia da figura/ fundo.⁶ A partir do momento que o espaço pictórico passou a representar a profundidade, tornou-se necessário criar um sinalizador do limite que o tornasse distinto do espaço envolvente. Dessa forma, os limites do quadro determinavam o fim da composição, mas não o fim do espaço

¹ GOMBRICH; E.H. - **Art and Illusion: a Study in the psychology**. London, Phaidon Press, 1996, p. 211. (Tradução da autora)

² “Nunca é demais insistir que a arte da perspectiva visa uma equação correcta.” (Tradução da autora). Idem, *ibidem*, p.217

³ Rudolf Arnheim e Erwin Panofsky apresentam pontos de vista similares no que se refere à perspectiva: evidenciaram a importância do contexto social e colocaram em destaque o sujeito, as suas condições psico-físicas e a sua posição no espaço.

⁴ PANOFSKY, Erwin – **A perspectiva como forma simbólica**. Arte & Comunicação, Ed.70, 1993, p.34

⁵ “O olho unicamente acostumado à pintura oriental não compreende imediatamente uma pintura em perspectiva.” GOODMAN, Nelson – *op. cit.* p.46

⁶ Cf. ARNHEIM, Rudolf - **Arte & Percepção visual, Uma psicologia da visão criadora**. Nova Versão, Pioneira Thomson Learning, 1998, pp.229-30

representado, que era ilimitado em si. A moldura era como uma *janela*¹, como figura, e o espaço do quadro preencheria um fundo subjacente sem limites.²

Pierre de Bourdieu, numa aproximação sociológica, refere que a concepção de espaço que a fotografia implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista. A fotografia apresenta-se, da mesma forma que a língua, como uma convenção e como um instrumento de análise e interpretação da realidade. A significação das imagens fotográficas é culturalmente determinada, não se impondo como evidente, visto que para a sua recepção é necessária uma aprendizagem dos códigos de leitura.³

A fotografia, cujos mecanismos são certificados em consequência da óptica monocular, mecanizando a produção de imagens em perspectiva, surge assim como uma interpretação personalizada do mundo, onde o entendimento da sua mensagem é determinado culturalmente, não reproduzindo o real. Longe de ser uma linguagem mimética, a fotografia apresenta-se como uma acção que perturba o conhecimento da realidade, caracterizando-se pela interpretação e transformação do real. No entanto, não negando as diferentes relações possíveis entre fotografia e realidade, a fotografia mantém uma ligação indicial com o mundo, que se sobrepõe à relação mimética ou transformadora.

O enquadramento fotográfico, da mesma forma que o enquadramento na pintura, é como que uma *janela* aberta através da qual olhamos um determinado espaço, no entanto, na fotografia, esse enquadramento é determinada pelo *corte* de uma extensão de espaço visual, que acarreta uma extensão de tempo, um instante da realidade. Independentemente da dramatização que possa ter precedido a cena tomada ou das manipulações a que possa ser sujeito à *posteriori* através da reordenação e recomposição de fragmentos capturados de coordenadas espaço-temporais diversas, o

¹ Veja-se a este propósito, ALBERTI, Leon Battista - **De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte**. Madrid: Editorial Tecnos, 1999

² No desenvolvimento de uma teoria da imagem inspirada na psicologia da percepção, Arnheim propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta em relação ao real, dependendo do ângulo de vista escolhido, distância relativa ao objecto e pelo enquadramento. Ver a este propósito, ARNHEIM, Rudolf - **A arte do cinema**. Lisboa : Edições 70, 1989, Capítulo Filme e realidade

³ “(...) a fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço segundo as leis da perspectiva (...) E se ela se propôs imediatamente com as aparências de uma «linguagem sem código nem sintaxe», mesmo de uma «linguagem natural», é no entanto a selecção que opera no mundo visível, antes de mais, que é conforme na sua lógica com a representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento.” BOURDIEU, Pierre - **Un Art Moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003, pp. 108-109

espaço fotográfico é na sua génese uma retirada ao mundo.¹ A fotografia ao fragmentar um instante da realidade é condenada à morte.²

Quando em 1839, François Arago anunciou o daguerreótipo à Academia das Ciências, defendeu o *carácter científico* da fotografia, realçando o facto de que *obedece às regras geométricas* da perspectiva renascentista. Simultaneamente, Paul Delaroche declarava a morte da pintura.³ A fotografia – ao inscrever o centro de interesse no enquadramento, cortando elementos no limite do papel fotográfico – facultou uma visão instantânea e redimensionou o enquadramento da realidade em pintura, tendo também, devido à sua capacidade de mecanizar a produção de imagens em perspectiva, desencadeado uma renovação conceptual, gerando a necessidade de uma consciência crítica e reflexiva sobre a especificidade do *medium*, que conduziu ao abando da perspectiva até à sublimação da expressão e da forma, valores aprofundados pelo *Modernismo*.⁴

¹ Cf. DUBOIS, Philippe - *op. cit.* p.181.

² “Todas as fotografias são memento mori. Tirar uma fotografia é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Precisamente por cortar uma fatia deste momento e congelá-la, toda a fotografia testemunha a dissolução implacável do tempo.” (Tradução da autora). SONTAG, Susan – **On Photography**. London : Penguin Classics, 1977, p.15

³ Veja-se a propósito das relações de perturbação entre pintura e fotografia, FREUND, Gisèle, **La fotografia como documento social**. 9ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, (Col. Fotografia); SCHARF, Aaron, **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 2001

⁴ “O quadro tornou-se agora uma entidade que pertence à mesma ordem de espaço que os nossos corpos; já não é o veículo de um equivalente imaginário daquela ordem. O espaço pictórico perdeu o seu «dentro» e tornou-se todo um «fora». O espectador já não pode escapar para ele, fugindo do espaço no qual se encontra.” GREENBERG, Clement, “Abstracto, representacional e assim por diante”, 1961, in CHIPP, Herschel Browning - **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p.590

2. Pintura e fotografia: (Re)criação da realidade, emoção e memória

*"Em que sentido a paisagem visível sob os meus olhos é, não exterior a, e ligada sinteticamente aos...outros momentos do tempo e ao passado, mas os tem verdadeiramente atrás dela como simultaneidade, no interior dela e não ela e eles lado a lado 'no' tempo."*¹

Enquanto que a pintura é percebida como um receptáculo de fragmentos de memória, na articulação entre passado-presente-futuro, através da aptidão de relacionar recordações com experiências e com expectativas, a fotografia aparenta ser a materialização da memória. Quer a pintura quer a fotografia, no entanto, levantam problemas relacionados com o esquecimento e com os desvios da memória na articulação do lembrado com o esquecido.

A imagem fotográfica está muito presente na sociedade actual, quer pela sua função documental, quer como marca da nossa vida pessoal. Interpretamos a vida através da imagem fotográfica, e esta tornou-se essencial para o funcionamento das sociedades modernas. A realidade mediada pela fotografia invade os nossos olhos e o nosso imaginário. Muitas das imagens reclamam um segundo olhar, uma consciencialização desse olhar e a interiorização de uma emoção, provocando uma imagem mental que poderá ser relembrada.

François Soulagues refere, relativamente à *fotograficidade*², que esta é caracterizada pela *irreversibilidade* e pelo *inacabável* trabalho do negativo (ou imagem numérica). Inacabáveis são também as imagens mentais possíveis, através da visualização e associação de imagens a outras imagens.

Segundo Bergson a memória é uma sobrevivência de imagens anteriores, que se misturam e que podem substituir a percepção do presente.³ Assim, é possível perceber até que ponto a contínua visualização de fotografias e também a repetição do acto de fotografar, produzem no sujeito particular imagens mentais que serão constantemente projectadas noutras situações – *porque a memória de intuições análogas é mais útil que a própria intuição* – encontrando-se ligada aos acontecimentos decorrentes,

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice – **O visível...** (op. cit.) 1971, p.240

² Cf. Capítulo 1.1.1: "Captação do real", pp. 18-20

³ "É incontestável que o fundo de intuição real, e por assim dizer instantâneo, sobre o qual se desenvolve a nossa percepção do mundo exterior é pouca coisa em comparação com tudo o que a nossa memória nele acrescenta." BERGSON, Henri – op. cit. p.69

esclarecendo melhor a nossa decisão, “*ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais [...] que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la activa e consequentemente actual.*”¹ A imagem particular que denominamos de corpo encontra-se no centro de toda a percepção. As suas lembranças, as imagens passadas são imagens de ilusão e a acção advém da contracção e perspicácia da memória.² A percepção pura não é instantânea, ocupa sempre uma certa duração, uma vez que as percepções sucessivas são momentos da consciência e nunca momentos reais.³

As emoções são reflexo do nosso *sentir no mundo*: não podemos evitar a expressão de uma emoção, podemos inibir a sua manifestação externa, mas é praticamente impossível bloquear ou impedir uma emoção interna.⁴ Sem a presença da consciência o ser não experimenta plenamente as emoções e os sentimentos. A consciência está relacionada com a estruturação do conhecimento em dois aspectos: “*o organismo está envolvido numa relação com um objecto e que o objecto presente nessa relação provoca uma modificação no organismo.*”⁵

Os sentimentos são a experiência do vivido, associada às imagens mentais da situação, onde passado e presente agem em simultâneo. As imagens mentais podem ser conscientes ou não: “*Só temos acesso às imagens conscientes na perspectiva da primeira pessoa (as minhas imagens, as suas imagens).*”⁶ O termo imagem não se refere apenas a imagens retinianas e a objectos estáticos, abarcando padrões mentais com uma estrutura construída através de cada uma das modalidades sensorial e somatossensorial. O processo a que chamamos mente, é um fluxo de imagens que se tornaram nossas devido à consciência: “*O pensamento é uma palavra aceitável para traduzir um tal fluxo de imagens.*”⁷

As impressões sensoriais e experiências emocionais são transformadas, através da acção das funções da personalidade, em imagens no domínio mental que são (ou não)

¹ Idem, *ibidem*, p.69

² “[...] porque a lembrança de intuições anteriores análogas é mais útil que a própria intuição, estando ligada à nossa memória toda a série dos acontecimentos subsequentes e podendo por isso esclarecer melhor a nossa decisão, ela desloca a intuição real, cujo papel então não é mais [...] que o de chamar a lembrança, dar-lhe um corpo, torná-la activa e consequentemente actual.” Idem, *ibidem*, p.121

³ “Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho da nossa memória, e consequentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível.” Idem, *ibidem*, p.73

⁴ “No que diz respeito à emoção, não temos maneira de escapar à armadilha que a natureza nos preparou. Caímos nela à ida ou à vinda.” DAMÁSIO, António – *O Sentimento de Si...* (*op. cit.*), p.81

⁵ Idem, *ibidem*, p.40

⁶ Idem, *ibidem*, p.36

⁷ Idem, *ibidem*, p.363

armazenadas, constituindo a memória. À medida que essas imagens mentais proliferam, reúnem-se para formar a *barreira de contacto*¹, que está em permanente transformação.

A *barreira de contacto* é geradora da função simbólica, marcando o ponto de união e corte entre os elementos conscientes e inconscientes, estando na origem da sua distinção, realizando de uma forma dinâmica a clivagem de um para o outro.² O impacto humano de todas as experiências emocionais depende da qualidade da *barreira de contacto* e das imagens mentais que reclamam uma consciência.

O indivíduo *operante e actual* através da constante visualização de fotografias, forma, de acordo com as funções da sua personalidade, imagens mentais que podem ou não ser guardadas, constituindo parte da memória. As características dos elementos da memória, das recordações e a natureza da *barreira de contacto*, vão determinar as transposições possíveis do inconsciente para o consciente ou vice-versa, na clivagem das impressões sensoriais que são transformadas em imagens do domínio mental.

O sujeito, através da articulação de coordenadas temporais diversas, projecta numa imagem qualquer, vivências, expectativas e receios, sendo que uma vivência (como o acto de fotografar) implica uma imagem mental do próprio corpo em movimento, imagem que poderá ser projectada numa outra situação idêntica, não necessariamente coincidente. Pode-se então admitir a possibilidade de que o sujeito projecta no acto de pintar, memórias (imagens mentais), quer de fotografias quer do acto de fotografar e vice-versa.

Até este momento, vimos de que forma a fotografia reinventa o olhar e de como (visto que vivemos num espaço social que se encontra repleto de imagens fotográficas) capta a nossa atenção e invade o nosso espaço mental, marcando fortemente a sua presença na recriação da realidade, que se faz na relação da vida vivida com o *corpo e a carne do mundo*, na articulação entre passado-presente-futuro, através da aptidão de relacionar memórias com experiências e com expectativas. Iremos seguidamente tentar exemplificar de que forma a fotografia ao reinventar o olhar, pode influenciar a recriação da realidade em pintura.

¹ Veja-se a este propósito o capítulo 1.1 “A fotografia e a reinvenção do olhar”, pp.15-18

² Cf. CABRAL, Maria Fátima Sarsfield – *op. cit.* pp. 125-150

2.1. Cartografias mentais: mapas e outros esquemas mentais

Como vimos, não existe um olhar isento que capta a realidade como ela é em si, mas sim um modo de apreensão da realidade como ela se apresenta, acomodado na vivência do *corpo operante e actual*. Para Kant, a percepção da realidade não quer dizer aparência, mas *aparência no espaço e no tempo*, neste processo, o papel da imaginação é o de esquematizar.¹

Damásio refere que, quando olhamos para um objecto que nos seja exterior, formamos imagens análogas nos nossos cérebros. Essa certeza baseia-se no facto de que podemos descrever esse objecto nos mais ínfimos pormenores. No entanto, essas imagens não são a cópia desse objecto, são imagens construídas em termos de padrão neural, na interacção do sujeito com o objecto. Quando percebemos a realidade através da deslocação espaço-temporal, o nosso corpo está no centro de toda a percepção, e as imagens mentais que o nosso cérebro constrói correspondem tanto a objectos, como a acções.²

Gombrich ao analisar a percepção visual, ataca o mito do *olhar inocente* proposto por John Ruskin, pois o acto de perceber um determinado objecto pressupõe a aplicação de esquemas mentais familiares a situações novas, o que implica que o ponto de partida seja o esquema e não o objecto em si. A realidade apresenta uma grande diversidade de imagens e a nossa mente produz analogias e metáforas, através da produção e aplicação de formas esquemáticas que nos permitem perceber o desconhecido.

*"Temos que ter um ponto de partida, uma comparação standard, para iniciar esse processo de fazer, corresponder, e refazer, que finalmente incorpora na imagem acabada."*³

O esquema mental ou ponto de partida para se entender uma imagem é constituído por padrões culturais de fundo inconsciente (*schemata*), que interferem com a produção artística. O processo perceptivo está assente no mesmo ritmo que se encontra no processo de representação: esquematização e correcção. Um ritmo que pressupõe um

¹ "Não se confundirão pois, na imaginação, a síntese e o esquema. O esquema pressupõe a síntese. A síntese é a determinação de um certo espaço e de um certo tempo [...] Mas o esquema é uma determinação espaço-temporal, ela mesma correspondente à categoria, em qualquer tempo e em qualquer lugar: não consiste numa imagem, mas em relações espaço-temporais que encarnam ou realizam relações propriamente conceptuais." DELEUZE, Gilles – **A filosofia crítica de Kant**. O Saber da Filosofia, Edições 70 [1963], p.25

² Cf. DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si...** (*op. cit.*) pp. 365-366

³ GOMBRICH; E.H. - **Art and Illusion...** (*op. cit.*) p.272 (Tradução da autora)

actividade constante de interpretação e rectificação, de acordo com a nossa própria experiência.

Para Goodman a *denotação* é a condição necessária da representação, é a sua essência e é independente da semelhança.¹ Quando representamos um objecto, alcançamos uma interpretação desse objecto, que não abarca, nem exclui na totalidade as suas propriedades. Na *exemplificação*, são as propriedades que o objecto apresenta que vão estabelecer as relações referenciais: a *exemplificação* é uma forma de simbolização.²

A *metáfora* e a *exemplificação* são constitutivas da expressão. Uma pintura que apresente determinada característica, é denotada metafórica pela respectiva *etiqueta* e *exemplifica-a*.³

A *exemplificação* é a fundamentação e o propósito da pintura, na medida em que as *versões-de-mundos* são sistemas simbólicos exemplificativos que ostentam, literal ou metaforicamente, determinadas características formais ou conceptuais, que participam in-directamente na re-criação da realidade, reorganizando-a em consonância com essas mesmas características. Mesmo a pintura abstracta, que (aparentemente) exclui o simbólico e o referencial, tem uma função simbólica. A noção de *exemplificação* esclarece a distinção entre propriedades internas e externas, formais e não formais da pintura, através da noção de *símbolo* e da aplicação da Teoria dos Símbolos às obras de arte.

Na representação da realidade, o que aproxima o símbolo do objecto simbolizado não são as características formais desse objecto, mas a função. Gombrich refere, relativamente à função que os substitutos assumem: “*Como ‘substitutos’ cumprem certas demandas do organismo. São chaves que, como que por acaso, encaixam em fechaduras biológicas ou psicológicas*”⁴ e que a “*representação é, na sua origem, a criação de substitutos a partir de material dado*.”⁵ Assim, a recepção de uma fotografia, da mesma forma que o acto de fotografar, desencadeia esquemas mentais, e esses esquemas podem ser transferidos para substitutos. Essa transferência ocorre através da

¹ Nelson Goodman considera que “Gombrich em particular, reuniu provas esmagadoras para mostrar que a maneira como vemos e representamos graficamente depende e varia com a experiência, prática, interesses e atitudes.” GOODMAN, Nelson – *op. cit.* p.41. No entanto, discorda de Gombrich, no que se refere à perspectiva, assunto já analisado neste trabalho, no capítulo 1.2.1. “Enquadramento e perspectiva”, pp.28-30

² Veja-se a propósito dos conceitos – denotação e exemplificação – desenvolvidos por Goodman, o capítulo 1.2. “Espaço pictural e espaço fotográfico.”, pp.21-27

³ “Mesmo nos casos em que um esquema é imposto sobre uma região terrivelmente improvável e inapropriada, a prática anterior dirige a aplicação das etiquetas.” GOODMAN, Nelson – *op. cit.* p.100

⁴ GOMBRICH, E.H. – **Meditaciones sobre um caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoria del arte.** Madrid, Editorial Debate, 1988, p.4 (Tradução da autora)

⁵ Idem.*ibidem*, p.8 (Tradução da autora)

projectão de memórias numa situação análoga, não obrigatoriamente coincidente, podendo-se assim admitir a transferência de um esquema mental próprio do território fotográfico para o território pictórico.

Gombrich no livro *The Image & The Eye*, e mais precisamente no capítulo “Mirror and Map”¹, refere que os mapas transmitem informação selectiva acerca do mundo e que as imagens são como os espelhos pois captam a aparência, dando-nos informações sobre o mundo óptico.²

Gombrich discorda dos discursos que atribuem a necessidade de se *aprender a ler* uma imagem, considerando que a fotografia pertence tanto ao mundo físico como ao mundo óptico, mas requer no entanto, uma actividade configuradora para ser compreendida. Interpondo-se contra a ideia de que o entendimento de uma fotografia é determinado culturalmente, não transcrevendo literalmente o real.³

O mundo óptico pode ser inferido a partir das sensações visuais experienciadas, existindo uma correlação entre o mundo físico, o mundo óptico e a aparência desse mundo, na nossa consciência.

Segundo Gombrich, o mesmo estímulo que causa as sensações também será registado pelo fotógrafo, pois se olharmos para uma imagem fotográfica ela causar-nos-á as mesmas sensações que teríamos se estivéssemos ao lado da câmara.⁴A fotografia é sustentada pela caixa preta que medeia a nossa percepção visual, a qual não é determinada apenas pelos estímulos sensoriais.⁵

A fotografia pertence tanto à categoria dos espelhos como à dos mapas. Assim funciona, por um lado, como espelho do mundo, pois nela podemos ver características formais

¹ GOMBRICH, E.H. - *The Image & The Eye, Further studies in the psychology of pictorial representation*. London, Phaidon Press, 1999, pp.173-214 (Tradução da autora)

² Cf. Idem.*ibidem*, p.176 (Tradução da autora)

³ “A resposta imediata é frequentemente questionada nos debates sobre a aparente divisão de ‘natureza’ e ‘convenção’ nos estratagemas representacionais e na interpretação das imagens. É minha impressão que muitas linhas se cruzam nessas discussões, como quando se diz que aqueles que nunca viram fotografias não podem decodificá-las ou lê-las. As evidências sobre este facto são antagónicas, mas qualquer que seja a verdade de determinadas anedotas, poder-se-ia igualmente interrogar se qualquer dificuldade é experimentada no reconhecimento de, por exemplo, brinquedos de animais feitos de madeira ou desenhos esquemáticos de objectos familiares, particularmente com propriedades dotadas de significação cultural e psicológica imediatas.” (Tradução da autora). Idem.*ibidem*, pp.185-186

⁴ “A câmara simplesmente transcreve os dados ópticos, os quais medeiam a experiência visual; por outras palavras faz o mapa do mundo óptico ao mapear as sensações visuais que lhe correspondem.” (Tradução da autora). Idem.*ibidem*, p.178

⁵ “Existe a influência de experiências passadas e de expectativas, as variáveis de interesse, estrutura mental e estado de alerta, já para não falar das variações fisiológicas e do ajustamento do sistema de percepção às condições em mudança.” (Tradução da autora). Idem.*ibidem*, p.178

que existem nos objectos, e por outro lado, como um mapa, cartografando sensações visuais.

Os estilos representativos das civilizações presentes e passadas não reflectem apenas a percepção singular de um sujeito particular, mas também as convenções de representação.

Segundo Gombrich, é no confronto de estilos com convenções de mapeamento, que o historiador de arte pode encontrar um correctivo útil para as teorias de evolução, e que os métodos faseados de construção usados no mapeamento, resultam numa imagem que coincide com um registo visual.

*"Fotografias aéreas de cidades tornam-se muito parecidas com os mapas que foram compilados num longo processo de medição e refinamento ao longo dos séculos."*¹

Como é que o espaço mediado pela fotografia influencia a cartografia e consequentemente o processamento de esquemas mentais, susceptíveis de serem transferidos para o domínio da pintura?

É na pintura de Bruegel, *La Chute d'Icare*, em 1558, que Christine Buci-Glucksmann assinala o despontar de um olhar aéreo, olhar em reminiscência na arte contemporânea.² Tendo como referência o desenvolvimento das técnicas cartográficas do Renascimento, apresenta a passagem de uma representação mágica do espaço para uma representação racional.

Bruegel inicia a pintura deste olhar que Buci-Glucksmann classifica de olhar *icariano*, um olhar moderno, que se radicalizará com a fotografia aérea.³

¹ GOMBRICH, E.H. - **The Image ...** (*op. cit.*), p.188. (Tradução da autora)

² "A pena, a asa, o viajante aéreo, o muito rápido: todas estas metáforas de Nietzsche instituem um dos núcleos do fantasma de Ícaro. O mesmo que operou Leonardo da Vinci nos seus pequenos tratados do voo dos Pássaros de 1505." (Tradução da autora). BUCI-GLUCKSMANN, Christine – **L'œil cartographique de L'art**. Galilée, 1996, p.18

³ "Do olho-mundo do século XVI até ao 'pós-modernismo' contemporâneo, alternadamente alegórico, tautológico, entrópico ou virtual, toda uma viagem se constrói através de estilhaços e facetas." (Tradução da autora). Idem. *ibidem*, p.9



Fig.1.Bruegel, *La Chute d'Icare*, c.1558



Pormenor

Este olhar *icariano* que pende sobre o mundo, revela-se ao mesmo tempo sobredimensionado e minúsculo. Um olhar que vê o mundo nos seus pormenores mais ínfimos, um olho microscópico e macroscópico que capta o real à superfície e que agita o espaço em perspectiva. Neste sentido, o mapa torna-se uma verdadeira alternativa à *Janela aberta* de Alberti ou ao *Véu de Verónica* e dá origem a uma nova organização visual, um espaço aberto sobre um infinito virtual, um espaço de liberdade e apropriação. O mapa é e não é território.¹ Assim, se o mapa pertence à categoria de índice², é também ícone, visto que opera uma semelhança analógica com o seu referente: é um “signo icónico” que integra na imagem elementos não-miméticos. Acima de tudo, o mapa é um objecto que pertence ao mundo e nada mais tem além dessa contingência, de real. É um artefacto complexo, que surge como uma geografia imaginária, articulando letra e imagem, definição dos territórios e percursos em direcção ao desconhecido. O mapa, como o diagrama, funciona como símbolo, “*ele no fundo não é mais do que uma máquina abstracta do tipo dos diagramas, um espaço que institui operações, mudanças, e pratica toda uma arte de passagens.*”³ A fotografia, como o mapa, encontra-se entre o ser e o não-ser.

¹ “Por um lado, o mapa é a cidade, o país ou o mundo, porque ele reenvia através de um sistema de projecção onde o globo fica plano. Assim, ele pertence à categoria dos índices no sentido peirceano.” (Tradução da autora). Idem, *ibidem*, p.23

² “Se o fumo testemunha o fogo (não há fumo sem fogo), ele pode ser um simples rasto carbonizado de um fogo que foi. O índice oscila sempre entre dois enunciados possíveis: ‘há fogo’ e ‘houve fogo’. Como o mapa ele pertence aos dois regimes ontológicos diferentes e associados: a presença e a ausência.” (Tradução da autora). Idem. *ibidem*, pp.24-25

³ Idem. *ibidem*, p.25 (Tradução da autora)

Bruegel com o seu olhar *icariano*, antecipa o olhar da arte contemporânea, um "*imenso olho de cristal, que capta o efémero e atenta à conjugação metafísica do virtual e do real no hiato do mundo*"¹.

"*De Malevitch a Takis, Yves Klein ou Fontana toda uma estética da imanência é construída (...)*".² A pintura abstracta, de configurações espaciais e entusiasta das fotografias aéreas institui uma estética, onde o vazio caracteriza o infinito e o incomensurável do espaço. O pintor surge como explorador ou conquistador de espaços, no caso de Fontana, espaços denunciados pelo acto violento e pulsional do *gesto do corte*: o espaço *off* dos *Concetti spaziali*, como na fotografia, encontra-se ausente do campo de representação. Tanto através do site-specific como pela desmaterialização do objecto na arte conceptual, alguns desenvolvimentos da pintura são caracterizados por uma exploração dos limites do enquadramento, pela dimensão que excede o espaço pré definido, pela especificidade da localização ou pelo carácter imaterial da obra.³

Imagens fotográficas vulgarizaram-se no mundo actual pela revolução do tecnológico e do virtual: são assim as novas cartografias que percorrem o mundo num fluxo ciberespacial, entre o vazio e o suspenso. Um olhar aéreo transcendente e *icariano* que procura e aceita um mundo de experimentações e conceptualizações artísticas.

O olhar dos dias de hoje é um olhar reinventado ou, de acordo com Buci-Glucksmann, um *olhar icariano*, profundamente influenciado pelos mapas virtuais e consequentemente pela fotografia, que ao funcionar como mapa e como espelho, interfere no olhar, na cartografia e consequentemente no entendimento do espaço.⁴ O território virtual torna-se simulacro do mundo.

*"O território já não precede o mapa, nem lhe sobrevive. É agora o mapa que precede o território – precessão de simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa."*⁵

¹ Idem, *ibidem*, p.178. Buci-Glucksmann baseia-se no conceito *imagem-cristal* desenvolvido por Gilles Deleuze para caracterizar o *olho de cristal*: "O tempo consiste nesta cisão, e é ela, é ele que 'se vê no cristal'. A imagem-cristal não é o tempo, mas vemos o tempo no cristal.": DELEUZE, Gilles – *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1994, p.114 (Tradução da autora)

² BUCI-GLUCKSMANN, Christine – *op. cit.* p.146 (Tradução da autora)

³ Idem.*ibidem*, p.160: "Um olho ampliado, desmultiplicado pelas câmaras que o submetem a todas as variações possíveis, para analisar melhor o espaço virtual em tempo real e fazer do espectador o sujeito da visão numa arquitectura do efémero." (Tradução da autora)

⁴ Veja-se a este propósito, o capítulo 1.1.1. "Captação do real", pp. 18-20

⁵ BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*. Lisboa : Relógio d'Água, 1991, p.8

A pintura de Daniel Senise debruça-se sobre as problemáticas do espaço, *cartografando* o chão de espaços interiores de edifícios, através da técnica de monotipia, registando-nos seus pormenores mais ínfimos, assemelhando-se assim à lógica da fotografia como impressão e tornando possível a analogia – por simbolização – com a fotografia como vestígio e como simulacro de captura do real.¹

A pintura surge num território performativo, apresentando-se como espaço reflexivo e crítico de questões como o poder das imagens difundidas pela indústria cultural, a influência da fotografia sobre o olhar e o mapeamento do território.

2.1.1 Fotografia e simulacro

Susan Sontag no livro, *On Photography*², apoia-se no mito platónico da caverna para denunciar o efeito do real sobre a fotografia, criticando o discurso mimético, e considerando a fotografia como uma simulação da realidade: Platão estruturou o conceito de *mimesis*, defendendo que há uma oposição intransponível entre o mundo sensível e o mundo das ideias, e considerando que toda a arte é um desvio em relação à essência, uma mentira, um simulacro. Para Sontag, a fotografia é um obstáculo para o conhecimento da realidade pois é uma simulação, uma codificação das aparências e contrapondo a concepção platónica – que considera as imagens sombras dos objectos reais – eleva a imagem fotográfica ao estatuto de objecto real, como uma “*realidade material de direito próprio*”, com o poder de “*transformar a realidade numa sombra*.”³

Nesse sentido, analisa o trabalho fotográfico de Diane Arbus [fig.1], e considera que os modelos fotografados atingem a realidade na sua essência, através da pose.⁴

¹ Ver a este propósito o capítulo 4. “Daniel Senise: a imagem como vestígio e o real fragmentado”, pp.56-70

² SONTAG, Susan - *op. cit.* 2002

³ Idem.*ibidem*, p.180

⁴ “Em vez de espionar aberrações e párias, fotografando-os sem que tivessem consciência disso, a fotógrafa teve que os conhecer, tranquilizando-os – de forma que eles posassem para ela tão calmos e estáticos como num cadeirão Vitoriano do estúdio de retratos de Julia Margaret Cameron. (...) No mundo colonizado por Arbus, os sujeitos estão sempre a revelar-se. Não há um momento decisivo (...) Arbus queria que os seus modelos estivessem, tanto quanto possível, advertidos e conscientes da acção a que tinham sido convidados a participar. Em vez de tentar fazer com que tomassem uma posição «natural» ou típica, incitava-os a parecer embaraçados – dito doutra maneira, a posar.” (Tradução da autora). Idem.*ibidem*, pp.35-37



Fig.2.Diane Arbus
*A Young Man in Curlers at Home on
West 20th Street, N.Y.C., 1966*



Fig.3.Julia Margaret Cameron
Julia Jackson
1864/65

Fotografar converte-se numa espécie de farsa ou simulacro da realidade, no qual participam como actores, autor e fotografado. A fotografia como uma *imagem-espectáculo*, teatral, um simulacro da realidade, é também uma ideia desenvolvida por François Soulages, na sequência do que Roland Barthes assinalou em *Câmara Clara*¹.

*"O fotógrafo pode engendrar vários tipos de comportamento: seja ver com a discrição aparente de um voyeur, seja fazer-se ver com a ostentação exuberante de um exibicionista. Em todo caso, cria constantemente um teatro onde é o ensaiador em cena, onde é o Deus autoritário: dá ordens, lembra a ordem, introduz a ordem nesse real que vemos tomado em fotografia."*²

Atribuindo a Júlia Cameron [fig.2.] um poder demiúrgico, Soulages refere que esta se posiciona como artista e que não se apropriou apenas do quotidiano na sua obra, mas também das grandes mitologias e das grandes religiões, reactivando a sua essência "eterna" e modernizando-as, graças a uma nova técnica, *"da mesma forma que os pintores do Quattrocento pegaram nas cenas bíblicas."*³

Soulages, embora tenha partido dos retratos fotográficos realizados por Cameron, conclui que todos os retratos são teatralizações. Referindo que *o "problema da dramatização em pintura foi exportado para o campo da fotografia."*⁴

¹ "Pouco importa a duração física da pose; mesmo que dure um milionésimo de segundo (...), há sempre pose, porque a pose não é aqui uma atitude de alvo, nem mesmo uma técnica do *Operator*, mas o termo de uma «intenção» de leitura: ao contemplar uma foto, incluo fatalmente no meu olhar o pensamento desse instante, por muito breve que tenha sido, em que uma coisa real ficou imóvel diante do olho." BARTHES, Roland – *op. cit.* p.88

² SOULAGES, François – *op. cit.* p.57 (Tradução da autora)

³ *Idem. ibidem*, p.57 (Tradução da autora)

⁴ *Idem. ibidem*, p.62 (Tradução da autora)

Para Soulages, o *isto foi* de Barthes, que na sua aproximação fenomenológica confere à fotografia um penhor de veracidade, deve ser substituído por um *isto foi representado*, sem no entanto retirar a ligação com o real, ainda que esta se manifeste através de uma encenação na realidade, da realidade. Assim, a ideia da teatralização no retrato fotográfico é alargada a todo o género de imagens fotográficas.

" «*Isto foi representado*»: todas as pessoas se enganam ou podem ser enganadas em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este último pode crer que a fotografia é a prova do real, sendo que ela não é mais do que um indício de um jogo."¹

De acordo com Sérgio Mah, o *isto foi* barthesiano “*reporta-se na sua essência, à mecanicidade formadora da imagem, contudo, atendendo a que o trabalho da fotografia se centra cada vez mais na contemplação de uma vida imaginária, independente, descontínua, as imagens passam a exprimir «algo visto»*.”² Ou seja, a fotografia contemporânea não reflecte, certifica ou amplia a realidade: assegura imagens de imagens.

Joan Fontcuberta refere que fotografar “*constitui uma forma de reinventar real, de extrair o invisível do espelho e revelá-lo*.”³ Criticando a crença da fotografia ao serviço da verdade, compara a fotografia a um *lobo com pele de cordeiro* uma vez que o poder do realismo fotográfico atraiçoa a nossa inteligência.

"A fotografia na sua origem teve que aproximar-se da ficção para demonstrar a sua natureza artística e o seu objectivo prioritário consistiu em traduzir factos em sopros de imaginação. Hoje pelo contrário o real confunde-se com a ficção e a fotografia pode fechar um ciclo: devolver o ilusório e o prodigioso às teias do simbólico que costumam ser à posteriori as verdadeiras caldeiras onde se cozinha a interpretação da nossa experiência, isto é, a produção de realidade."⁴

Vários autores consideram a fotografia como um obstáculo para o conhecimento da realidade pois é uma codificação das aparências, numa miscigenação entre realidade e

¹ Idem.*ibidem*, p.64. Expressão original: “ça a été joué ”

² MAH, Sérgio – *op. cit.* p.133

³ FONTCUBERTA, Joan - **El beso de Judas : fotografía y verdad**. Barcelona : Gustavo Gili, 2004, p.45

⁴ Idem.*ibidem* p.185 (Tradução da autora)

simulacro.¹ Baudrillard, na obra *Simulações e Simulacros* confere à imagem a autoridade de um simulacro e essa contingência atribui-lhe o poder não de transformar, mas de anular por completo a realidade, por ser mais real do que a realidade. Considera a “*histeria uma característica do nosso tempo: histeria da produção e reprodução do real*”² e acredita que “*a verdade, a referência, a causa objectiva deixaram de existir*”³ tendo sido substituída por simulacros que impedem a verdadeira manifestação do real. O simulacro constitui uma realidade diferente daquela que simula, é um signo que só a si mesmo se refere, é uma imagem que inventa a realidade, não havendo nada por detrás delas, são por isso, *assassinas do real*. A simulação opõe-se à representação e surge como uma estratégia de real, de neo e hiper-real.⁴

*"Hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais real que o real,
é assim que se anula o real.”⁵*

A fotografia como simulacro relaciona-se com a onnipresença da visão enquanto modeladora do reconhecimento da realidade, movendo-se dentro de um território performativo e alegórico, propiciador da dramatização do real e assegurando imagens de outras imagens, quer sejam reais, quer mentais. Craig Owens refere, a propósito da alegoria, que os artistas contemporâneos criam imagens através da reprodução de outras imagens.⁶

A imagem digital não corresponde ao registo *físico* de um vestígio de real – na imagem numérica, o cálculo substitui a luz – passamos da lógica da impressão para a lógica da simulação, no entanto a imagem ao ser capturada opticamente mantém uma *ligação temporal a um real temporal*. Neste sentido, e fazendo a ponte com o pensamento de Baudrillard, as imagens contemporâneas nem sempre asseguram a ligação com a

¹ Enquanto a fotografia documental enfatiza a importância do referente, a fotografia ficcional questiona a objectividade do fotógrafo e a (im)possibilidade de captação do real, sendo entendida como um utensílio de interpretação e transformação, constituindo-se como simulacro. Veja-se a propósito da fotografia como expressão da experiência do simulacro, KRAUSS, Rosalind – *Notas sobre a fotografia e o simulacro* in **O Fotográfico**. Barcelona, Gustavo Gili, 2002; BAQUÉ, Dominique, **La fotografia plástica**. Barcelona, Gustavo Gili, 2003

² BAUDRILLARD, Jean – *op. cit.* p.33

³ Idem.*ibidem*, p.10

⁴ “Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o tipo de edifício da representação como simulacro. Seriam estas as fases sucessivas da imagem: -ela é o reflexo de uma realidade profunda; -ela mascara e deforma uma realidade profunda; -ela mascara a ausência de realidade profunda; -ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro (...) Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o sentido.” Idem.*ibidem*, pp.13-14

⁵ BAUDRILLARD, Jean – *op. cit.* p.105

⁶ “A imagem que ‘foi roubada’ poderá ser um filme, uma fotografia, um desenho; é muitas vezes ela própria uma reprodução. Contudo, as manipulações a que estes artistas sujeitam as imagens, esvaziam-nas do seu significado, da sua ressonância, da sua autoridade para reclamar significado.” (Tradução da autora). OWENS, Craig -The Allegorical Impulse: Towards a Theory of Postmodernism, in **Beyond Recognition: Representation, Power and Culture**. Los Angeles, University of California Press, 1984, p.54

realidade, são o seu simulacro. Atestam, por vezes, uma realidade duas vezes dramatizada e por isso, ausente.

Guy Debord, na *Sociedade do Espectáculo*¹ menciona que o homem moderno prefere a imagem ao objecto. O simulacro da sociedade é gerado pelas relações sociais, que se servem dos *media* para expor o que deveria ser privado, transformando-as em espectáculo. A fotografia fomenta esse espectáculo, com o seu carácter reprodutível e mediático, através do desdobramento da dramatização do mundo até ao infinito.

A pintura de Daniel Senise, como iremos verificar no último capítulo deste trabalho, apresenta-se como uma reflexão crítica da questão do espectáculo e da hiper-presença da imagem na contemporaneidade.

¹ DEBORD, Guy – **A sociedade do espectáculo**. 2ª ed. - Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991

3. Da fotografia para a pintura

Até esta fase do nosso estudo, verificou-se que a fotografia reinventa o olhar e que esse novo olhar pode interferir com a re-criação da realidade em pintura. No entanto, carece perguntar-se, como se opera a deslocação do que é do território fotográfico para o território da pintura?

De acordo com François Soulages a influência da fotografia sobre outras artes pode acontecer de quatro formas: *co-criação*, *transferência*, *referência* e *registo*. Embora estas quatro formas de ocorrências estejam interligadas, podendo sobrevir em simultâneo, neste trabalho assume-se como sendo de maior importância a análise de duas destas modalidades: a *transferência* e a *referência*, e a maneira como ocorrem na pintura contemporânea.

A *co-criação* refere-se à relação da fotografia com a literatura e o *registo* corresponde não a um meio, mas a um fim: o lugar próprio da fotografia na arte contemporânea.

A *transferência* para Soulages encontra o seu sentido graças ao conceito de *fotograficidade*, à lógica do *ready-made*, à metáfora e à *Teoria de transferência* de Freud. Nesse contexto, a noção de *transferência* implica uma deslocação da fotografia *sem-arte* para o campo artístico.¹

"Ao mudar de lugar, a fotografia pode mudar a sua natureza e mudar a natureza do novo lugar: metamorfose da arte. Geralmente, a transferência é então mais próxima da metamorfose e da imagem do que da transferência psicanalítica que se caracteriza pela repetição de protótipos infantis vividos como se fossem actuais. Contudo, a dimensão psicanalítica não deve ser esquecida, porque por um lado a fotografia joga com a repetição e a projecção, por outro lado as imagens fotográficas como os restos diurnos são indicadores de transferência."²

Quando nos interrogamos sobre a forma como se opera a **transferência** da fotografia para a pintura, é necessário decompor a fotografia em três momentos, (1) a recepção da fotografia, (2) o acto de fotografar e (3) o binómio criador-receptor, pois o criador enquanto receptor é constantemente confrontado com imagens. Embora Soulages se tenha referido à *transferência* da fotografia enquanto objecto *sem-arte* para o campo

¹ Cf. SOULAGES, François – *op. cit.* p.245

² Idem, *ibidem*, p.247 (Tradução da autora)

artístico, admitimos a possibilidade de que a transferência possa ocorrer através da deslocação ou desvio de qualquer um destes momentos, para o território pictórico.

(1) A *transferência* da fotografia enquanto **recepção** de uma imagem, remonta à técnica de colagem cubista, à fotomontagem da Bauhaus, ao Surrealismo e à Pop Art. Opera sobre os aspectos essenciais da fotografia: o trabalho *inacabável* do negativo ou imagem numérica e da apresentação/recepção de uma fotografia.¹ Robert Rauschenberg foi um dos artistas que mais aprofundou a operacionalização da transferência da fotografia (recepção) para a pintura. As *combine-paintings* situam-se entre a arte e a vida, através da captura de vestígios do mundo. As fotografias são transferidas da vida (*sem-arte*) para a arte, mantendo a ligação simbólica de indício de uma realidade que persiste em escapar, que é capturada (simbolicamente) e metamorfoseada. Assim, colocou em causa, como Duchamp, o estatuto do objecto de arte. No entanto, no seu trabalho, a *transferência* ocorre não só pela descontextualização do objecto (neste caso a fotografia), mas através da sua reformulação e metamorfose, pela pintura.

(2) A *transferência* da fotografia enquanto **acto**, relaciona-se com a acção que a funda. O acto fotográfico é único, cortando simultaneamente o espaço e o tempo. No entanto o eixo espacial é diferente na sua essência, do eixo temporal. Assim, embora a acção seja global, é possível analisar separadamente o gesto do corte no espaço do gesto do corte no tempo. A *transferência* pode ocorrer através do deslocamento ou desvio destes gestos.

(3) A *transferência* da fotografia tendo em conta o binómio **autor/receptor** refere-se à articulação dos dois momentos anteriores, uma vez que as imagens que povoam as memórias e o imaginário são ponto de partida para a interpretação/ criação de outras imagens. Para se compreender de que forma esta transferência se processa é necessário recordar que o desdobramento de imagens do mundo e do *ser-no-mundo* desencadeia esquemas mentais que podem ser transferidos para substitutos. Essa transferência ocorre através da projecção de memórias numa situação análoga, não obrigatoriamente coincidente, no processo criativo.²

Estas duas modalidades de *transferência* serão devidamente ilustradas através da análise do processo pictórico de Daniel Senise, que se desenvolverá no próximo capítulo.

¹ Veja-se a este propósito o capítulo 1.1.1. “Captação do real”, pp. 18-20

² Consultar o capítulo 2. “Pintura e fotografia: Re-criação da realidade, emoção e memória”, pp.31-42

Relativamente à **referência**, outra das formas possíveis de influência da fotografia, esta pode servir de norma, de modelo ou ser ocasião de desconstrução através de uma citação ou de um desvio, “*ela pode engendrar uma fechadura ou permitir uma abertura. As suas funções e utilizações são múltiplas.*”¹

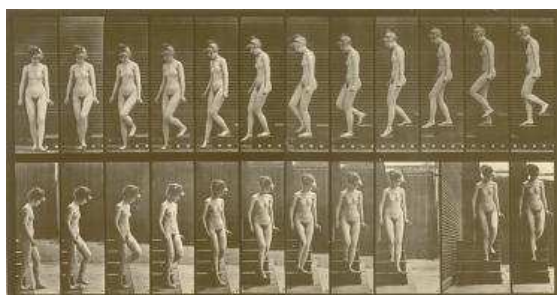


Fig.4. Eadweard Muybridge, *Descending stairs and turning around*, 1887

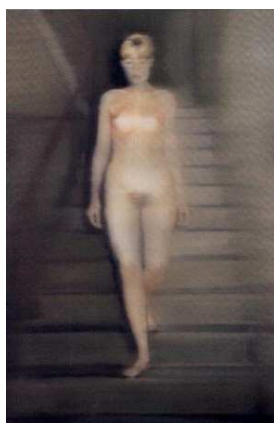


Fig.5. Gerhard Richter, *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966



Fig.6. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier, n°2*, 1912

A fotografia desde os seus primórdios, como se mencionou anteriormente, é utilizada por vários pintores como uma fonte iconográfica, como auxiliar mnemónico para os estudos preliminares e como *referência*. Em consequência do seu penhor de veracidade e carácter mimético (atribuído pela sua mecanicidade e reprodutibilidade), a fotografia obrigou, de certa forma, o redimensionamento do estatuto da pintura. À anunciada morte declarada por Paul Delaroche, aquando do anúncio da existência da fotografia proclamado por Arago, seguiram-se fins sucessivos radicalizados pelo *ready-made* de Duchamp, segundo a *lógica do fotográfico*.²

*"Se Duchamp se lançou no caminho da vulgaridade na arte, foi para explorar e descrever um campo particular de que a fotografia é um avatar."*³

No entanto a pintura continua a reafirmar-se até aos dias de hoje.

A visão fotográfica possibilitou o acesso ao instantâneo e a imagens antes desconhecidas, permitindo a exploração do mundo para além das aparências, sendo muitas vezes utilizada como *referência* na pintura.

¹ SOULAGES, François – *op. cit.* p.259 (Tradução da autora)

² Veja-se a este propósito, BOIS, Yves-Alain – **Painting as model**. Mit Press, 1993

³ KRAUSS, Rosalind – *op. cit.* p.92

Duchamp serviu-se das cronofotografias de Marey e de Muybridge [fig.4], para realizar a obra *Nu descendant un escalier* [fig.6]. El Lissitzky e Kazimir Malevitch interessaram-se pelas fotografias aéreas. Paul Klee apoiou-se no infinitamente pequeno: as fotografias microscópicas da natureza. Andy Warhol explorou a sua reprodutibilidade. O hiper-realismo no final dos anos 60, com Gerhard Richter [fig.5] ou Chuck Close, por exemplo, é **a referência** por excelência: já não é o mundo que é reproduzido, mas uma fotografia. No caso de Gerhard Richter a fotografia não é simplesmente modelo de pintura: as suas pinturas ambicionam o estatuto de fotografia. Ao afirmar “*não pretendo imitar uma fotografia, quero fazer uma*”,¹ denunciava o seu propósito.

A influência da fotografia sobre a pintura contemporânea é bastante complexa, podendo-se articular numa obra pictórica mais do que um dos conceitos apresentados.

Segundo Rosalind Krauss, a pintura moderna e a fotografia têm um leito cronologicamente comum e o “*que compartilham entre si talvez seja uma maldição, talvez uma ameaça, talvez, no fim das contas, uma fonte de potência estética*”², referindo, a propósito do modo operativo da obra de Marcel Duchamp, que nos encontramos num mundo cada vez mais reorganizado pela dominação da fotografia, salientando que a arte dos anos 70, em toda a sua heterogeneidade, encontra, justamente no índice do fotográfico, um princípio unificador

“O que a arte de Duchamp sugere é que esta mudança da forma das imagens que se constituem progressivamente ao nosso redor arrasta consigo uma mudança na estrutura dominante da representação – o que, por sua vez, talvez traga consequências sobre os próprios processos simbólicos e imaginários.”³

Segundo Krauss, a fotografia funciona como objecto teórico. Philippe Dubois, apoiando-se na abordagem realizada por Krauss, menciona que a “*fotografia e Marcel Duchamp, são seguramente os pontos de partida e referência permanentes*”⁴, dando exemplo de vários artistas plásticos que usaram a imagem fotográfica, pelo seu valor de

¹ RICHTER, Gerhard, cit in BUCHLOH, B. H. D. [et al.] - **Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: four essays on Atlas**. 2ª ed., Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000, p.35. Veja-se a propósito da fotografia como modelo da pintura hiper-realista, SOUTIF, Daniel - **Del'indice a l'index, ou de la photographie au musée**, in Les Cahiers du Musée National d'Art Modern n°35, Centres Georges Pompidou, Printemps, Paris, 1991, pp.91-97

² KRAUSS, Rosalind – *op. cit.* p.133

³ Idem, *ibidem*, p.92

⁴ DUBOIS, Philippe – *op. cit.* pp.107-108

vestígio, lembrança ou marca física, ou que realizaram os seus trabalhos usando a *lógica do índice*, como ferramenta conceptual.¹

Já analisamos em capítulos anteriores a influência da fotografia sobre o olhar, a memória, a criação de esquemas mentais e a cartografia, no entanto, para entendermos como se processa o deslocamento de ideias e actos do território da fotografia para a pintura, passaremos a analisar os dispositivos teóricos que alicerçam os modos operativos das duas práticas.

3.1. A fotografia como *imagem-acto*

Embora a sensibilidade dos sais de prata à luz tenha sido comprovada no século XVIII, a *descoberta* da fotografia só foi difundida a partir do momento em que foi possível estabilizar e fixar a imagem. No entanto, a possibilidade de estabilização e fixação de uma imagem exigia um tempo de exposição.

A fotografia, *Ponto de vista da Natureza*, realizada por volta de 1827 por Nicéphore Niépce, considerada a *primeira fotografia conhecida*, exigiu um longo tempo de exposição. Embora o daguerreótipo tenha reduzido substancialmente esse tempo, continuava a exigir alguns minutos, pelo que a fotografia nas suas primeiras décadas se limitasse a registar objectos imóveis, uma vez que o movimento dissolvia o registo das formas. Com a evolução da técnica, a utilização de substâncias mais sensíveis e obturadores mais rápidos, a fotografia aproximou-se do instantâneo. A fotografia, efectivamente, parece capaz de captar um instante do fluxo temporal num determinado recorte de espaço.

O *instantâneo* fotográfico é, por isso, caracterizado pelo *corte espaço-temporal* que, segundo Dubois, acarreta as seguintes implicações²: (1) a impressão fotoquímica é sincrónica (2) perpetua o instante, e finalmente, (3) o instante captado suscita um “movimento interno” da imagem.

O corte fotográfico indicia um acto de suspensão. Enquanto que no cinema há um efeito de analogia: o movimento pode ser percebido como um determinado tempo de projecção, o mesmo não acontece na superfície de uma fotografia, que é caracterizada

¹ Cf. Idem, *ibidem*, p.108

² Idem, *ibidem*, p.168-179

por uma inscrição de um determinado tempo num determinado espaço. Enquanto o fora-de-campo cinematográfico se baseia na contiguidade e na narratividade, porque se inscreve no movimento e requer uma duração, o fora-de-campo fotográfico, dá-se na paragem, no corte. O espaço *off* é literal na fotografia e metafórico no cinema.¹

Gilles Deleuze aprofunda a reflexão de Bergson sobre imagens e movimento, fazendo a conjugação *imagem-movimento*. Segundo Deleuze, o movimento estabelece-se nos cortes *móveis da duração*. Fazendo referência às experiências de Muybridge e Marey, refere que a decomposição do movimento de um cavalo, foi realizada pela fixação de *instantes privilegiados*, no entanto esta prática foi gradualmente preterida em favor da concepção do movimento através do corte. Não há apenas imagens instantâneas, cortes imóveis do movimento, há imagens-movimento (cortes móveis da duração), e finalmente, imagens-tempo.

O instante fotográfico é uma abstracção do espaço/tempo, uma posição no espaço articulada a um instante temporal: é um corte imóvel da duração. Só é possível reconstituir o movimento através de cortes imóveis, se aos instantes no tempo e às posições no espaço for acrescentada a ideia abstracta de continuidade.²

A fotografia, indissociável do acto que lhe dá origem, é uma impressão luminosa (ou uma imagem numérica) desencadeada pelo gesto do corte e “*é sempre refeita, por isso, no seu princípio, é da ordem do performativo – na acepção linguística da palavra (quando dizer é fazer) e na significação artística (a “performance”).*”³

Assim, entendemos a fotografia como *imagem-acto* em três vertentes: o acto que a funda – *gesto do corte*, a acção que regista e o acto da sua recepção – *isto foi representado e algo visto*.⁴

3.1.1. A fragmentação espacial

*"A questão do espaço, para o fotógrafo, não é introduzir mas é arrancar, inteiramente. Trata-se de extracção, saída de uma infinita contiguidade, e isso – é necessário insistir – qualquer que seja a construção prévia de que a 'cena' tenha sido objecto e quaisquer que sejam os arranjos e manipulações posteriores (reenquadramentos, ampliação, montagem, etc.)."*⁵

¹ Cf. Idem, *ibidem*, pp.180-183

² Cf. DELEUZE, Gilles – **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1**. Paidós Comunicación, Espanha, 1994, pp.19-26

³ DUBOIS, Philippe – *op. cit.* p.164

⁴ *Isto foi representado* – conceito desenvolvido por François Soulages e *algo visto* – conceito desenvolvido por Sérgio Mah. Veja-se a este propósito o capítulo 2.2. “Fotografia e Simulacro”, pp.40-43

⁵ DUBOIS, Philippe – *op. cit.* p.181

A imagem fotográfica como vestígio do real, implica um retorno ao referente que não inclui a obsessão do discurso mimético. No entanto, a fotografia ao adquirir um estatuto de índice do real apresenta uma realidade fragmentada, pois ao desdobrar o mundo, apresenta-o recortado, estilhaçado, fragmentado: corresponde a um corte imóvel, uma posição no espaço, articulada a um instante de tempo.

A irradiação infinita do fragmento é uma característica do espaço fotográfico. O espaço pictural é na sua origem um espaço dado com limites pré definidos e o espaço fotográfico é um espaço a tomar. O primeiro pressupõe uma construção, o segundo uma *incisão*.

O *gesto do corte no espaço* determina a imagem e acarreta três consequências teóricas quanto à definição de espaço fotográfico, (1) primeiro põe em causa a relação do corte fotográfico com o *fora-de-enquadramento*, (2) segundo a sua relação com o enquadramento e com a composição, e por fim, (3) a sua relação com o espaço topológico. Cada fotografia põe em jogo, com efeitos variáveis, uma articulação entre quatro categorias: espaço referencial, espaço representado, espaço de representação e espaço topológico.¹

O espaço *off*, ou fora-de-campo, excluído do enquadramento fotográfico e por isso ausente, é tão importante como aquilo que a fotografia apresenta, havendo uma relação inevitável do exterior com o interior. Toda a fotografia é portadora desta *presença virtual*, o fora-de-campo, não retido pelo gesto do corte, mantém uma relação de contiguidade com o espaço inscrito. A *lógica do índice* trabalha esta relação. Qualquer fotografia provém de uma outra *presença* que não está visível, de uma *exterioridade de princípio*, fundamentada pelo gesto do corte que o acto de fotografar implica. Como já referimos, o fora-de-campo cinematográfico difere do fotográfico, pois fundamenta-se na contiguidade e na narratividade e porque se inscreve no movimento, requerendo uma duração. O fora-de-campo fotográfico dá-se na paragem, no corte simbólico da realidade.

De seguida iremos analisar e tentar dar resposta à seguinte questão: Como se processa a transferência de ideias e acções intrínsecas à fotografia para o domínio da pintura?

¹ Cf. Idem, *ibidem*, p.181

3.2. Pintura e performatividade



Fig.7. Jackson Pollock, *action painting*. 1912-1956

"Para Pollock, a vista aérea estava incluída no seu projecto desde o início, criando uma ruptura entre o pintar o quadro (no chão) e vê-lo (na parede). É claro que esta ruptura, este movimento duplo – a experiência crua no chão; o decifrar na parede – se reitera na experiência do espectador diante do quadro acabado e pendurado."¹

Segundo Rosalind Krauss, as fotografias de Namuth em que Jackson Pollock se encontra sobre a extensão da tela, (imagens que incluí na tradição da fotografia aérea), recapitulam frequentemente o ângulo de visão do artista. Pollock via o seu trabalho de cima e essa visão era forçosamente fragmentada, no entanto a sua obra não tem nada a ver com a *linguagem do fragmento*.²

O seu envolvimento – enquanto corpo – no espaço da pintura e a recusa dos processos convencionais de execução, remetem para uma visão abrangente a várias modalidades artísticas, rompendo com as convenções da arte moderna.

Segundo Allan Kaprow, Pollock contribuiu para a destruição da pintura tradicional ao contrapor à instantaneidade da sua recepção, a dimensão temporal e fenomenológica, aproximando-a da época em que a arte estava envolvida em rituais, magias e a vida. Assim, através da libertação da pintura na forma, na escala e no espaço, anulou todos os seus limites convencionais e a pintura ao ultrapassar o seu limite, deixa de o ser e torna-se um puro envolvimento ambiente, um *environment*.³ Kaprow defendeu a arte baseada

¹ KRAUSS, Rosalind – *op. cit.* p.103

² Cf. Idem, *ibidem*, pp.100-104

³ Cf. KAPROW, Allan - The Legacy of Jackson Pollock, in **Essays on the blurring of art and life**. Editado por Jeff Kelley, Los Angeles, University of California Press, 1996, pp.1-9

no processo e no acaso, numa contaminação entre diferentes esferas da actividade humana, uma *arte-como-vida*.¹

*"Tudo menos que um paradoxo seria simplista. A não ser que a identidade (e assim o significado) do que um artista faz oscile entre uma actividade comum e reconhecida e a 'ressonância' de tal actividade num contexto humano mais amplo, a própria actividade reduz-se a um comportamento convencional. Ou se for emoldurado como arte numa galeria, é reduzido a arte convencional. Assim lavar os dentes, como normalmente fazemos, também não oferece caminhos de volta para o mundo real. Mas a vida comum praticada como arte/não arte pode carregar o dia-a-dia com poder metafórico."*²

A pintura surge, na ressonância de Allan Kaprow e no legado de Pollock, como uma acção performativa, como um campo de transferência, pela contaminação, restauração e citação de ideias e actos de outras esferas da actividade humana, através da repetição e projecção de memórias de experiências passadas, possuindo desta forma, uma *teatralidade* que a aproxima do conceito actual de performatividade.

A pintura ao expandir o âmbito do seu processo, suporte e materiais convencionais, infiltrando-se nas experiências do dia-a-dia, destaca a importância das questões operativas que constituem a *parte submersa do iceberg*.³

Anthony Howell refere que "*transferência é o termo usado para descrever a projecção de atitudes e emoções num substituto*"⁴, e que a *transferência de uso* é a base do performativo: a transferência de actos ou ideias de uma esfera da actividade humana para o processo pictórico, relaciona-se com este conceito, que advém da lógica do objecto encontrado (o *ready-made* de Duchamp), partindo do pressuposto que este pode ser utilizado de mais do que uma maneira e que um gesto característico de uma acção frequentemente repetida, e por isso um gesto muitas vezes reconstituído, pode ser transferido para uma acção de outra esfera da actividade humana. Esta contaminação de gestos encontra-se presente no processo pictórico.

¹ A expressão original é *lifelike*.

² KAPROW, Allan - *op. cit.* p.222

³ Expressão usada por Robert Morris, para definir a parte processual da obra.

⁴ HOWELL, Anthony - *Transference, substitution and reversal, In The analysis of performance art: A guide to its theory and practice*. 2ª ed. Amsterdam: OPA, 2000, pp. 135

A transferência de uso está, por isso, relacionada com comportamentos “*reproduzidos várias vezes*”,¹ que são citados numa outra esfera da actividade humana.

O *gesto do corte no espaço* é um gesto fortemente codificado e o acto fotográfico é várias vezes feito, podendo-se admitir a possibilidade da transferência desse mesmo gesto para o campo pictórico, implicando a citação de um acto – o acto de fotografar – podendo ser transferido como estratégia de pintura e de crítica relativamente à dominação da imagem fotográfica ou aos limites dos procedimentos pictóricos.

Os *comportamentos restaurados* são, como refere Schechner, “*independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os transportam para o plano existencial. Eles têm vida própria.*”²

A noção de transferência de uso relaciona-se com a concepção do performativo como *comportamento restaurado*. Este conceito implica a ideia de que uma acção é uma *construção* de actos vividos, restaurados num novo processo, através de um comportamento *duas vezes actuado*.

“*Performativo significa: nunca pela primeira vez. Significa: pela segunda até 'n' vezes. Performance é um comportamento duas vezes actuado.*”³

Ideias ou acções inerentes à *lógica do fotográfico* podem ser restauradas através da transferência de gestos para o processo pictórico, que opera como sistema acolhedor, conservando no entanto, as suas características intrínsecas.

Chuck Close, como já referimos, ao pintar a partir de fotografias, utiliza a fotografia como **referência**. No entanto, ao analisarmos a sua obra, a presença da fotografia encontra-se de forma mais complexa. Ao utilizar no processo pictórico, as suas impressões digitais [ver, por exemplo, *Fanny/Fingerpainting*, 1985, fig.6], verifica-se a **transferência** do acto de acariciar e a **transferência** da *lógica do índice*.

¹ SCHECHNER, Richard - **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985, p.36

² Idem, *ibidem*, p.35

³ Idem, *ibidem*, p.36



Fig.8.Chuck Close,
Fanny/Fingerpainting, 1985



Fig.9.Piero Manzoni,
Impronte, 1960

As suas impressões digitais lembram as impressões digitais de Piero Manzoni, que funcionam como vestígio da realidade e indício de uma identidade, de um corpo operante em acção. É a *lógica do fotográfico*. A fotografia encontra-se presente no seu processo pictórico, não só como **referência**, mas também como **transferência** – tendo em conta o binómio **autor/receptor** – do gesto do corte no espaço enquanto acto que a funda: Chuck Close amplia as fotografias, que fracciona em várias partes, de forma a reproduzir cada uma delas de forma meticulosa. Esses fragmentos provocam uma visão duplamente fragmentada durante o processo de feitura: fragmentação da realidade pela fotografia e fragmentação do espaço da fotografia para o processo de pintura.

A pintura entendida como um campo performativo pressupõe a contaminação e o redireccionamento in-consciente, de actos específicos de outras esferas de actividade humana, para o processo e suportes pictóricos.

Esse redireccionamento funciona como metáfora e torna possível a associação com processos psicanalíticos de simbolização/transferência, relacionados com os processos perceptivos da acção projectiva da memória e de actos, emoções ou imagens, para um campo substituto, numa compulsão para rememorar experiências passadas como actuais.

A importação do conceito de *performatividade* para a pintura, corresponde a uma transmutação das hierarquias e contaminação entre os dispositivos das artes e as divisões tradicionais dos saberes. Os pontos de contacto que se estabelecem, possibilitam a criação e uso de ferramentas conceptuais, através do redireccionamento de actos e reiteração de comportamentos.

A imagem final é, desta forma, entendida como o resultado de um processo produtivo inerente à pintura, aberta a um campo de possibilidades e experimentações. A pintura é, consequentemente, uma *imagem-acto*, assim como o é a imagem fotográfica.

Os esquemas mentais de acções vividas na recepção ou criação de fotografias, podem ser aplicados na prática pictórica que actua como receptáculo de actos.

A análise do caso específico do processo de pintura de Daniel Senise elucida a possibilidade de verificarmos que esquemas inseparáveis do *fotográfico* podem ser transferidos para o domínio da pintura, através da restauração de comportamentos.

Procederemos seguidamente à análise do modo operativo deste artista brasileiro.

4. Daniel Senise: A imagem como vestígio do real fragmentado em Pintura

No decurso dos três capítulos anteriores referimos, a propósito da captação e re-criação da realidade, que a criação de esquemas mentais são ponto de partida para entender/criar imagens. Esses esquemas ou imagens mentais são constituídos por padrões culturais de fundo in-consciente, conforme a experiência do sujeito e de acordo com as funções da sua personalidade, sendo projectadas por acção da memória. Quando a realidade é percebida na deslocação espaço-temporal, o sujeito capta apenas *fenómenos*. O corpo está no centro de toda a percepção e as imagens que o cérebro constrói, correspondem tanto a coisas como a acções, que interferem na recriação da realidade.

A acção está por isso, ligada com a percepção, e a capacidade de simbolização está relacionada com as características da memória e com a natureza da *barreira de contacto*, que se encontra em permanente transformação.

A fotografia medeia e problematiza a percepção da realidade capturando *fenómenos* antes desconhecidos. O sujeito *operante e actual* possui novos elementos proporcionados pelas experiências sensoriais no acto que funda a fotografia e no acto da sua recepção. Estes novos elementos transformam a sua *barreira de contacto*, aparelho que lhe permite usar o consciente e o inconsciente na acção de perceber, transformar e simbolizar as experiências emocionais. A influência da fotografia sobre o olhar, a cartografia e a memória surge, neste contexto, como razão causal da incidência do *fotográfico* sobre a pintura. A forma como se opera a deslocação do que é do território fotográfico para o território da pintura relaciona-se, neste trabalho, com a análise de duas modalidades de influência: a transferência e a referência.

No desenvolvimento deste capítulo iremos procurar situar a prática artística de Daniel Senise no campo da influência da fotografia sobre a captação e re-criação da realidade em pintura, através da aplicação dos conceitos de transferência e referência, que serão indicadores de desvios ou deslocamentos de ideias e de actos inseparáveis da lógica do fotográfico.

4.1. Sudário: A impressão como paradigma explicativo



"Uma aura de suor num pano muito velho é talvez o máximo a que podemos aspirar como símbolo de uma ideia e de uma história de humanidade que nos ajude a lidar com a precariedade humana do nosso tempo que é simultaneamente esse tempo histórico em que todos vivemos e o tempo da vida de cada um de nós. A pintura é uma das formas de registar a marca do suor do tempo. Por isso se fala de aura."¹

Fig.10. Santo Sudário, 1898. Pormenor.

No final do século XIX, o caso do Santo Sudário denuncia a instalação de um paradigma fotográfico, reforçando o estatuto científico da fotografia. As primeiras fotografias da alegada impressão do corpo de Cristo (1898) proporcionam uma análise minuciosa, substituindo o próprio pano. Ao inverter as zonas escuras e as zonas claras, os negativos fazem surgir o desenho de um rosto.

Enquanto que o negativo, ao apresentar um rosto parece imitar a realidade, o próprio pano aparenta ser o negativo de um corpo humano. O estatuto científico que a fotografia alcançou no final do século XIX é bem ilustrado por este exemplo. Considerada instrumento de visão, impulsiona o estudo “objectivo” do sudário. Surge assim como paradigma explicativo. As relações que unem a imagem ao sudário parecem idênticas às que ligam o sudário ao corpo de Cristo, pois tanto o negativo como o sudário são impressões. A realidade e a sua imagem são percebidas como sendo a mesma coisa.²

¹ MELLO, Alexandre in **The Piano factory**. São Paulo, Brasil, Andrea Jakobsson Estúdio, 2003, p.223

² Cf. SICARD, Monique – *op. cit.* pp.187-196

4.2. A dimensão performativa do processo pictórico

*"O método da emergência da pintura, como epifania de um estado da matéria e da imagem, refere-se a uma transmissão de corporeidade e passagem de um corpo que ali não esteve. O Sudário é então um método e não mais uma imagem. Põe-se como um procedimento de presentificação de vivência. Se, numa dimensão narcisista valem as mitologias actuais e as crenças colectivas tanto a historicidade das imagens, a pintura, a um nível, propõe-se como uma qualidade de memória."*¹

Segundo Fernando Cocchiari, a mudança do tecido do suporte – Daniel Senise passa a usar cretone – e a utilização de uma nova técnica de produção, vão acentuar “*a importância do processo na construção de imagens.*”² O artista, a partir do final da década de oitenta começa a fazer impressões do espaço do chão. O acaso de estender uma tela no seu atelier que estava impregnado de resíduos de tintas, permitiu perceber na outra face, a impressão do vestígio da sua passagem, que exalava o espaço e o tempo. Surgiu, então, a ideia de *sudário*³ na procura de uma presença inexistente. Este acaso assinala uma profunda reflexão sobre os processos pictóricos, em que Senise passa a centrar a sua actividade no acto de pintar.

*"Imagens que emergiam da relação entre o repertório popular e erudito de formas ditado por sua experiência sensível e as formas que lhe eram sugeridas pelas configurações aleatórias proporcionadas pelo seu método de decalque físico de pisos, devendo da técnica de frottage desenvolvida, mais de seis décadas antes, pelo artista alemão Max Ernst (1891-1976)."*⁴

Numa primeira fase sobrepôs na tela, imagens pintadas, construindo paisagens irreais com fragmentos de imagens, sobras, sombras e silhuetas⁵, que se assemelham a velhos *daguerreótipos*,⁶ numa projecção de memórias culturais de fundo in-consciente e autobiográfico, que remetem para a cadência do processo perceptivo, de acordo com a

¹ HERKENHOFF, Paul – **Sudário e esquecimento**. Catálogo da exposição realizada na Galeria Camargo Vilaça, S. Paulo, 1993, s/pág.

² COCCHIARALE, Fernando – **Sem título**. XX Bienal de São Paulo, 1989

³ Daniel Senise começou a utilizar o termo *sudário* como fundamento do seu trabalho, quando iniciou o processo de oxidação de pregos, para a pintura. Mais tarde o conceito evolui para o binómio sudário-memória, ideia que acabou por abandonar, por se revelar limitadora.

⁴ ANJOS, Moacir dos, **Sobre a necessidade da pintura**. Catálogo de exposição MAMAM, Recife, 2005, p.3

⁵ “Na obra de Senise, as silhuetas fundidas estão ao mesmo tempo na superfície (como contorno) e sobre ela (como objecto). Desse modo há aqui uma nova tensão entre o real (a superfície é feita das coisas reais) e a representação.” ADES, Dawn, Daniel Senise: Vestígios in SENISE, Daniel – **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p.24

⁶ “Como figuras de silhueta, sombras saídas de velhos daguerreótipo, essas pinturas falam da banalidade na construção do jogo visual, declarando sua dependência, assim como a de todas as formas de empenho humano, do mundo material e histórico.” MESQUITA, Ivo – Território dos sentidos, in SENISE, Daniel – **Daniel Senise...** (*op. cit.*) p.15

sua experiência, na articulação da memória com o esquecimento, pela *concentração e vinda a si do visível*, um visível repleto de imagens do mundo e da sua história, percebido através da indústria cultural. Embora o uso da técnica da impressão (monotipia) de chãos tenha sido alvo de alguns desvios, com a inclusão de novos procedimentos – como o uso de pregos, que deixam marcas de ferrugem – tornou-se fundamental para a evolução do seu pensamento criativo.

Alguns trabalhos emblemáticos desta fase são as séries, *Retrato da mãe do artista*¹ [fig.11], *Bumerangue*² [fig.12], *Ela que não está*³ [fig.13], assim como a série de pinturas prateadas [fig.14], feitas com tintas industriais de portões, para que houvesse “uma remota sensação de imagem fotográfica.”⁴

A partir do ano 2000 Senise começa a explorar mais intensamente as possibilidades pictóricas das técnicas de impressão de superfícies. Nesse sentido, desenvolve uma série de trabalhos, inicialmente denominada de *Piano Factory*⁵, onde renuncia por completo o acto tradicional de pintar, passando a reduzir o acaso no processo, através da definição rigorosa do trabalho criativo a desenvolver.⁶

Este conjunto de pinturas destaca-se do anterior, pelo facto de Senise não sobrepor matéria ou tinta sobre as telas. Os trabalhos passam a ser realizados por meio do corte e da colagem de tecidos – depois de realizar a monotipia do chão – sobre suporte rígido de madeira.

A recomposição dos fragmentos é realizada de forma rigorosa, recriando a perspectiva geométrica de um ambiente arquitectónico: o local onde o trabalho foi realizado, uma fotografia de uma revista de arquitectura, ou de alguma pintura da história da arte.⁷

¹ Esta série baseia-se no trabalho, *Retrato da mãe de artista*, 1872, de James Abbot McNeil Whistler.

² “Fiz, também, uma série de pinturas dos bumerangues que é um momento síntese do que eu desejava: uma tela a contar uma história, a trajetória de um bumerangue e, ao mesmo tempo, trazendo a história da oxidação, do tempo de oxidação do prego, a deixar na tela os resíduos que formam a imagem de uma trajetória.” SENISE, Daniel in entrevista com Agnaldo Farias, **O Vaso Chinês**. Disponível em [disponível em: WWW: <URL: http://www.danielsenise.com/main.php?lang=pt_BR]: s/pág

³ Série de trabalhos em que Daniel Senise se baseou num fresco de Giotto para a capela Bardi, em Florença

⁴ SENISE, Daniel in **Entrevista com Glória Ferreira**. Catálogo Galeria Thomas Cohn, S. Paulo, 1999,p.23

⁵ Referência ao uso original do edifício onde funcionava o seu atelier, uma antiga fábrica de pianos no Bronx, Nova York. Veja-se a este propósito SENISE, Daniel. **The Piano factory**. São Paulo, Brasil, Andrea Jakobsson Estúdio, 2003.

⁶ Cf. ANJOS, Moacir dos, **Sobre a necessidade da pintura**. Catálogo de exposição MAMAM, Recife, pp.2-7

⁷ Cf. FARIAS, Agnaldo, *Piano Factory 01*, in SENISE, Daniel. **The Piano factory**. São Paulo, Brasil, Andrea Jakobsson Estúdio, 2003, p.138



Fig.11. Daniel Senise, *Portrait of the Artist's Mother*, 1992

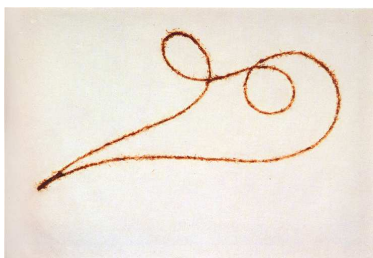


Fig.12. Daniel Senise, *Bumerangue III*, 1994

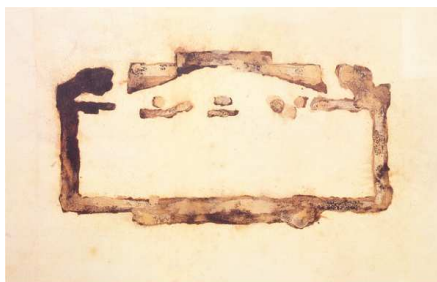


Fig.13. Daniel Senise, *Ela que não está II*, 1994

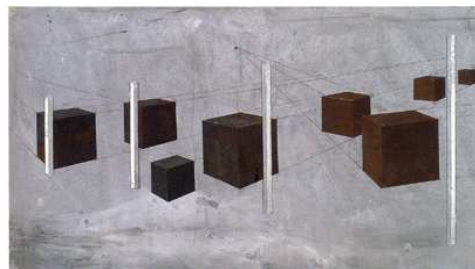


Fig.14. Daniel Senise, *FARM II*, 1999

Na iconologia de Daniel Senise, um fragmento de um quadro, vestígio da história da arte, é um símbolo readymade.¹

Ainda nesta linha de reprodução rigorosa da geometria de um lugar, Senise recria espaços de galerias, museus e também de ambientes arquitectónicos retirados de pinturas, como os interiores de Edward Hopper.² Os trabalhos representam ambientes vazios em escala real, criando um efeito magnético sobre o receptor.

Progressivamente o artista passa a articular este novo método mais rígido, com o anterior, não se restringindo ao projecto e dando novamente espaço ao acaso, associando memórias às marcas impressas nos tecidos, e usando-as como pretexto de re-criação.³

Sai dos espaços interiores, passando a recriar outras *paisagens* – existentes ou imaginárias – através da recomposição de fragmentos de monotípias do chão.

¹ HERKENHOFF, Paul – **Sudário e esquecimento**. Catálogo da exposição realizada na Galeria Camargo Vilaça, S. Paulo, 1993, s/pág.

² Cf. FARIAS, Agnaldo, Piano Factory 01, in SENISE, Daniel. **The Piano...** (op. cit.) pp.156-158

³ Quando falamos no acaso, referimo-nos ao processo de recomposição, uma vez que o acaso está sempre presente na impressão, por monotípia, de um espaço.

Segundo Alexandre Mello, “a persistência da paisagem e a diversidade de formas que ela se tem revestido no contexto da arte contemporânea está relacionada com a multidimensionalidade, a versatilidade e a plasticidade do tema.”¹

Associando a ideia de paisagem à ideia de viagem – à qual podemos incorporar a ideia de mapa (territórios e percursos em direcção ao desconhecido) – considera que há momentos únicos, perfeitos, que se relacionam com a experiência sensível e a consciência violenta da impossibilidade de captar – *dominar e reter* – a coisa em si.

*"São momentos de duração suspensa. São mais virulentos quando são momentos-paisagem porque nos permanecem irremediavelmente exteriores. É dessa exterioridade, que se constrói uma memória – uma auto-biografia selectiva. Falamos de uma mesma circunstância – os momentos-paisagem – considerada em duas temporalidades da sua existência: o acontecer e a memória."*²

Enquanto tema, distingue três dimensões de paisagem: (1) Como ideia [da Natureza], (2) como experiência sensível e (3) como imagem que nos remete para os processos históricos de representação do real.

*"A pintura não pode registar para a eternidade o que passou ou o que se viu num desses perfeitos «momentos-paisagem»: porque o que de mais decisivo neles se passou foi o não poder ser registado, isto é, integrado num código como seria o da pintura [...] O que a pintura pode fazer, ou seja, o que fazer as pinturas pode ser, é, com os meios disponíveis, criar conjuntos capazes de eventualmente funcionarem de um modo semelhante ao modo como funciona o conjunto de elementos que provocam os «momentos-paisagem»."*³

A pintura de Daniel Senise é um trabalho de *construção* de paisagens – *momentos-pintura* – articulando paisagem como *experiência* e como *imagem*, através da incorporação de materiais e de sinais, *despertando na nossa memória o eco de outros momentos*.⁴

Para Gabriel Pérez-Barreiro, a pintura, embora não seja a técnica utilizada por Senise, é o tema das suas obras, que classifica como *construções sobre a pintura*.⁵ Construções que emanam o seu sentido no interior e à superfície, na flutuação entre o *seeing in*⁶ e a

¹ MELLO, Alexandre in SENISE, Daniel - **The Piano...** (*op. cit.*) p.220

² Idem, *ibidem*, p.221

³ Idem, *ibidem*, p.221

⁴ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 220-223

⁵ Cf. PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, Construções sobre a pintura in SENISE, Daniel. **Daniel Senise...** (*op. cit.*) pp. 27-31. Filipe Chaimovich intitulou o texto que escreveu para o catálogo da exposição na Galeria Brito Ciminio, 2001, de *Construção da pintura*.

⁶ Seeing in (ver-em), conceito desenvolvido por Richard Wolheim.

densidade obtida através de materiais, e ainda, de “citações” da história da arte ocidental.

*"Há, simultaneamente, portanto, reduzida intervenção na construção do campo pictórico – característica das técnicas consolidadas nas pinturas da série Piano Factory – e menor antecipação do que resulta da composição de imagens – tal como nos trabalhos anteriores àquele conjunto –, traços expressos designadamente em diferentes pinturas."*¹

A pintura de Daniel Senise aponta para aspectos da iconografia que estão simultaneamente ausentes e presentes e desta forma “as *imagens pertencem tanto ao âmbito do inconsciente como ao da consciência*.”²

É essa característica da pintura, que as torna imagens poderosas, uma *qualidade mágica* impossível de ser explicada atendendo-se ao *conteúdo, à narrativa ou às circunstâncias*.

*"[...] o artista constrói suas telas em vez de pintá-las, mas o modo pelo qual a imagem é engendrada e processada recorre às mais antigas tradições de pintura."*³

Embora estas considerações tenham sido escritas numa fase anterior ao processo pictórico que iremos analisar, consideramos que é bastante relevante, na medida em que o carácter construtivo das suas obras foi acentuado com a inclusão do corte, composição e colagem. Podemos dividir o processo de pintura em três etapas:⁴

(1) Senise reveste a tela (cretone) com cola e pigmentos. A tela é estendida e pressionada no chão, numa fusão entre os dois espaços. Ao ser retirada, não sem um certo esforço e com muito cuidado, arranca pó, marcas, vestígios, indícios de uma coordenada de tempo/espaço impossível de recuperar. É como que a concretização matérica da memória desse espaço [fig.15.16.17].

(2) A tela que foi anteriormente submetida ao processo de impressão por monotipia é fragmentada através de um processo rigoroso de corte [fig.18.19].

¹ ANJOS, Moacir dos – **Sobre a necessidade da pintura**. Catálogo de exposição MAMAM, Recife, 2005, p.6

² PÉREZ-BARREIRO, Gabriel, Construções sobre a pintura in SENISE, Daniel – **Daniel Senise...** (*op. cit.*) p.31.

³ Idem, *ibidem*, p.29

⁴ Na exposição realizada na Galeria Sílvia Sintra, rio de Janeiro, em Junho de 2008, Senise volta a reflectir sobre o espaço interior, recriando a perspectiva geométrica de um ambiente arquitectónico, não só através do mesmo processo de corte, composição e colagem, como também pela articulação de colagens de monotipias com fotografias do espaço onde foram realizadas e através da colagem de pequenas aquarelas sobre madeira, recriando o chão de lugares.

(3) Os fragmentos da tela submetida ao processo de monotipia de um espaço são reorganizados, re-construindo um novo espaço, que pode ser o próprio que foi utilizado para a impressão, ou outro, sugerido pela memória do artista [fig.20].



Fig.15. 16. 17. Daniel Senise: preparação de uma tela, [fase I] 2004



Fig.18. 19. Daniel Senise: fragmentação da tela submetida ao processo de monotipia [fase III], 2005



Fig.20. Daniel Senise: re-criação de um novo espaço, através da re-composição dos fragmentos [fase III], 2004

Segundo Moacir dos Anjos, Senise centra o seu trabalho criativo nas problemáticas do espaço, em três vertentes: (1) associação das pinturas com os espaços que lhes deram origem (2) associação das pinturas com os espaços que lhes são destinados, ou (3) espaços que fazem parte do repertório da história da arte e de cujas imagens se

apropriou.¹ No entanto, vamos acrescentar um novo aspecto aos três que foram enunciados, por considerarmos que Senise desenvolve o seu trabalho em redor de uma questão central: a associação do espaço pictural com o *fotográfico*.

4.2.1. Influência da fotografia durante o processo

Ao analisarmos o processo pictórico de Senise, encontramos a influência da fotografia como **transferência e/ou referencia** em três pontos-chave:²

(1) Monotipias do espaço

Transferência como autor/receptor e referência – a *lógica do índice* como ferramenta conceptual. Estamos perante a transferência da lógica da fotografia como impressão ou indício da realidade (ou como *imago* ou como *sudário*) para a pintura, capturando simbolicamente a realidade.³

A imagem/impressão funciona não como um *espelho* mas como um *mapa*, cartografando os vestígios de um espaço e do corpo que o ocupa, dando-o a ver através de um olhar microscópico e macroscópico que capta o real à superfície. Como referimos no segundo capítulo deste trabalho, a fotografia funciona quer como espelho – pois nela podemos ver características formais que existem no objecto – quer como um mapa, cartografando sensações visuais. A fotografia, ao funcionar como mapa e como espelho influencia o olhar, a cartografia e consequentemente, o entendimento do espaço.

Segundo Buci-Glucksmann, foi Bruegel, na pintura *Queda de Ícaro*, em 1558, que iniciou a pintura de um olhar que classifica de olhar *icariano*, radicalizado com a fotografia aérea.⁴ As cartografias dos dias de hoje são influenciadas pelas fotografias digitais - imagens síntese com os seus milhões de pixels (picture element) - que percorrem o mundo num fluxo ciberespacial, numa passagem permanente do microscópico ao macroscópico, originando um olhar aéreo que procura e aceita um mundo de experimentações e conceptualizações artísticas. A pintura de Daniel Senise reflectindo sobre as problemáticas do espaço, apresenta-se de acordo com estes

¹ Cf. ANJOS, Moacir dos, **Sobre a necessidade da pintura**. Catálogo de exposição MAMAM, Recife, p.4

² Veja-se a este propósito o capítulo 3. “Da fotografia para a pintura”, pp. 44-55

³ Este tipo de transferência encontra-se presente na obra de Senise a partir do momento em que utiliza a técnica da monotipia como parte do processo pictórico.

⁴ Veja-se a este propósito o capítulo 2.1. “Cartografias mentais: mapas e outros esquemas mentais”, pp.34-40

pressupostos, sob influencia das cartografias actuais - o olhar do artista é um olhar reinventado¹, ou de acordo com Buci-Glucksmann, um olhar *icariano*. A fotografia influencia o olhar, a cartografia e consequentemente o entendimento do espaço: encontra-se neste processo, como **referência**.

(2) Fragmentação do espaço

Transferência enquanto acto – o acto fotográfico como transferência de uso do gesto do corte para a pintura.

O espaço pictural é na sua origem um espaço dado com limites pré definidos e o espaço fotográfico é um espaço a tomar. O primeiro pressupõe uma construção, o segundo uma *incisão*.² Daniel Senise, operando pictoricamente – tem um espaço plano com limites pré-definidos – invade um espaço (o chão de edifícios), ocupa-o e fragmenta-o de três formas: aquando do processo de impressão, arrancando literalmente fragmentos do espaço; ao seleccionar um fragmento de território a *imprimir* e finalmente, ao cortar a tela submetida ao processo de impressão. Este processo de fragmentação dá origem à pintura, da mesma forma que o gesto do corte funda o acto fotográfico.

O *gesto do corte no espaço* determina a imagem e acarreta três consequências teóricas quanto à definição de espaço fotográfico, pondo em causa a relação do corte com o *fora-de-enquadramento*, com o enquadramento e por fim, com o espaço topológico.³ A transferência do gesto do corte no processo pictórico de Senise põe em jogo (como na fotografia), uma articulação entre quatro categorias: espaço referencial, espaço representado, espaço de representação e espaço topológico. O *gesto do corte* na fotografia é simbólico – na pintura de Senise é real, mas metaforicamente *fotográfico* – porque corta uma *fatia* de espaço-tempo⁴, fragmentando a *realidade*.

*"No plano simbólico causava estranheza reconhecer rastos de piso (plano horizontal rebaixado no mundo) servindo para ilustrar edificações (plano vertical onde o homem se reconhece e vive), em anulação deliberada de hierarquias."*⁵

¹ Veja-se a propósito da influência da fotografia sobre o olhar, o capítulo 1.1.1. "A fotografia e a reinvenção do olhar", pp.15-18 e acerca da influência da fotografia na criação de mapas e outros esquemas mentais, o capítulo 2.1. "Cartografias mentais: mapas e outros esquemas mentais." pp. 34-40

² Veja-se a este propósito, o capítulo 1.2. "Espaço pictural e espaço fotográfico", pp. 21-27

³ Veja-se a este propósito, o capítulo 3.1.1. "A fragmentação espacial", pp. 49-51

⁴ A questão do tempo afasta-se do instantâneo fotográfico. A *fatia* de espaço-tempo a que nos referimos, está presente, de facto, na pintura de Senise, no entanto pressupõe uma duração temporal, própria do processo de pintura.

⁵ Anjos, Moacir dos, **Sobre a necessidade da pintura**. Catálogo de exposição MAMAM, Recife, p.5

(3) Re-criação de um novo espaço

Transferência como autor/receptor e referência – a fotomontagem como técnica de re-composição de fragmentos que podem ser de coordenadas espaço-temporais distintas: enquanto projecto, com auxílio do computador e enquanto acto de pintar, através do corte e da colagem.

Os efeitos viabilizados pelos computadores permitem a manipulação digital da imagem: o espaço fotográfico pode ser constituído por fragmentos de outros espaços fotográficos, convertendo-se em espaço de recriação, sendo possível recriar um novo simulacro de real, através da *colagem* de elementos de várias fotografias, apresentando assim um tempo de recriação semelhante ao do espaço pictórico e distante do instantâneo.¹ O procedimento reporta à técnica da fotomontagem, no entanto, a *colagem* pode ser praticamente imperceptível. Esta nova dimensão temporal, semelhante à sequencialidade cinematográfica, introduz a narração no tempo interno da imagem.

O processo de re-composição de fragmentos – da tela submetida à *impressão* de um espaço, através do *gesto do corte* – desenvolvido por Senise, assemelha-se temporal e espacialmente ao processo actualmente viabilizado pelos computadores e consequentemente à *fotomontagem*. Em alguns dos seus trabalhos, Senise, através da re-composição de fragmentos, representa a arquitectura de espaços.

A fotografia mecanizou a produção de imagens em perspectiva, desencadeando uma renovação conceptual na pintura, que conduziu ao abando da perspectiva até à sublimação da expressão e da forma.²

O processo de re-criação desenvolvido pelo artista na representação da arquitectura de um espaço, anuncia uma atitude crítica e reflexiva da pintura relativamente ao uso do modelo perspectico adoptado desde o Renascimento e ao seu total abandono, como reacção à mecanicidade fotográfica. O uso da fotografia como modelo para recriação da arquitectura de um espaço acusa a sua utilização como **referência**.

Ainda no que concerne à **referência** da fotografia na obra de Senise, esta pode verificar-se em vários momentos, por exemplo nos trabalhos em que Senise usou tinta prateada, para transmitir a *sensação de imagem fotográfica* [fig.12]. O uso da fotografia também

¹ Veja-se a este propósito, o capítulo 1.2. “Espaço pictural e espaço fotográfico”, pp. 21-27

² Veja-se a este propósito, o capítulo 1.2.1. “Enquadramento e perspectiva”, pp. 28-30

pode acontecer quando se apropria/reproduz imagens que podem fazer parte, ou não, do repertório da história da arte.

Daniel Senise, refletindo sobre as problemáticas do espaço, aprofunda pressupostos que remontam à tradição da pintura, quer transversal, quer cronologicamente. A pintura surge como *imagem-acto* e como *imagem-vestigio* da realidade fragmentada.

4.2.2. A imagem como vestígio do real fragmentado

*"Não é evidentemente uma fotografia típica. Mas talvez uma fotografia monotípica, porque é pura pintura"*¹

Arthur Omar² compara a série de trabalhos *Cavalariças*, [fig.21, 22] com o filme *Cão Andaluz* de Luís Buñuel: Recorda a navalha que corta o globo ocular, numa interpenetração da imagem da lua fugazmente atravessada por uma nuvem, e confronta essa memória, com a *navalha invisível* que Senise utiliza para retirar a *película das coisas*.



Fig.21. Daniel Senise, *Cavalariças I*, 2001

*"Ela retira a película das coisas, descolando o chão à superfície, e se dá a isso o nome de pintura. A película como um negativo do chão, aquilo que pairava sobre ele na infinitesimalidade de uma distância próxima do zero."*³

Assim, no cruzamento da memória de um chão, de um filme, da história da arte e de um processo, denomina a pintura de Senise de *fotografia monotípica*.



Fig.22. Daniel Senise, *Cavalariças II*, 2001

Compara o processo de monotipia de um chão, com a obtenção de um negativo, que seria posteriormente trabalhado através da recomposição dos fragmentos, até à construção da *aparência* do lugar.

Nas pinturas subsequentes, [ver, por exemplo, *Barco* (799-05), 2005, fig.23] Senise não recria a perspectiva do espaço que usou para fazer as impressões, no entanto continua no

¹ OMAR, Arthur – *O Chão Andaluz*, texto para exposição de Daniel Senise nas Cavalariças do Parque Laje, Rio de Janeiro, Brasil, 2001, s/pág. [Disponível em: WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/main.php?lang=pt_BR>]

² Idem, *ibidem*, s/pág

³ Idem, *ibidem*, s/pág



Fig.23. Daniel Senise, *Barco* (799-05), 2005

território da fotografia por simbolização, articulando referência com transferência: a questão da semelhança não interfere com a metáfora. Como na fotografia, a pintura desenvolvida pelo artista brasileiro, não explica a sua essência na similitude: o mapa é e não é território – a fotografia como o mapa, está entre o ser e o não-ser, é uma *imagem-espectáculo*, um simulacro de realidade, mantendo apenas um vestígio do real.

A fotografia reinventa o olhar: estas pinturas cortam, trespassam, fragmentam, ferem e apresentam o poder da imagem sobre o olhar. Ligam a memória, colocam em contacto o consciente com o inconsciente. Imprimem, arrancam, removem e apreendem vestígios da realidade. Fixam o detalhe, irradiam o fragmento, a fugacidade do tempo: o passado, na reminiscência. O momento da captura é *irreversível*, o trabalho subsequente é *inacabável*:¹ são infinitas as possibilidades de exploração, utilização e interpretação da captação do real, por monotípia.

Há, neste delírio, uma pausa – a paragem que não acontece – o tempo flui, não há instantâneo: não há dispositivo químico de inscrição automática, nem um mecanismo óptico de captação de imagem. Este é um espaço pictural. Um manifesto pessoal, marcado pelo *isto será*: um *novo-mundo* recriado ao *ritmo* do espaço.

Detenhamo-nos agora, na análise de alguns dos últimos trabalhos realizados pelo artista e que foram expostos em conjunto². *Colégio*, [fig.24] realizado através da recomposição de fragmentos de impressões – conforme o processo pictórico por nós analisado – e que representa o espaço da sala de aula, do antigo colégio onde estudou (Pernalonga).

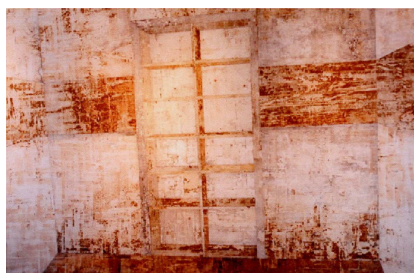


Fig.24. Daniel Senise, *Colégio*, 2008

Duas séries de fotografias que reproduzem o piso e o tecto de um edifício, sobre as quais estão colados fragmentos de impressões desse espaço [fig.23,24]. E finalmente, uma composição com aguarelas, que reproduzem mais de trezentos tacos de madeira, que representam o piso da casa do artista [fig.25].

¹ Conceitos desenvolvidos por François Soulages. Veja-se a este propósito o capítulo 1.1.1. “Captação do real”, pp.18-20

² Estes trabalhos pertencem à exposição realizada na galeria Sílvia Cintra, Rio de Janeiro, em Junho de 2008

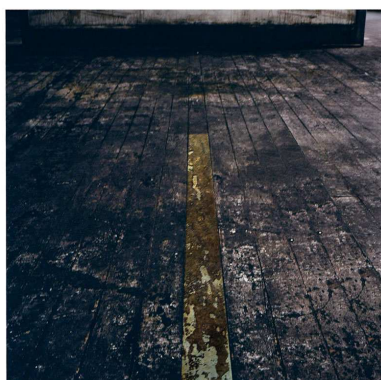


Fig.25. Daniel Senise, W.L140-I#2, 2008



Fig.26. Daniel Senise, W.L140-II#1, 2008

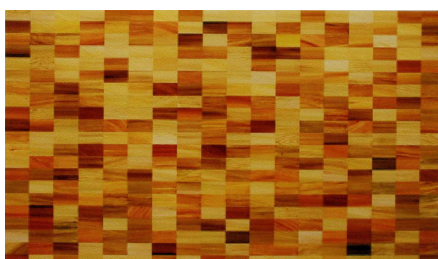


Fig.27. Daniel Senise, 378, 2008

Nas duas séries de fotografias, as colagens de impressões e fotografia concorrem a um mesmo estatuto: são índice e fragmento de um espaço.

Enquanto na série do chão [fig.25], as colagens parecem disciplinadas, conformadas com o espaço da fotografia – que é o do próprio chão – na série do tecto [fig.26], as impressões, ao saírem do espaço que lhe deram origem, incomodam ao aparecerem rebeldes, a fazerem visível o que está por existir, relembram o trabalho que apresentou na exposição *Quase Infinito*, 2003, no qual Senise inscreve o céu no tapete usado do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, por meio do corte. O céu como tecto e como chão.

A reflexão do artista acerca do espaço – até aqui realizada na articulação da pintura com a *lógica do fotográfico*, pela pintura – articula agora fotografia com pintura por *registro*,¹ por simbolização – *referência/transferência* e como legado histórico, numa *arquitectura do efêmero*.²

Um círculo: retorno à pintura, recriando um espaço através de um *olhar icariano* radicalizado pela fotografia aérea, que influenciou profundamente a pintura abstracta de

¹ Transferência, referência e *registro*: Conceitos, desenvolvido por François Soulages. Veja-se a este propósito o capítulo 3. “Da fotografia para a pintura”, pp.44 -55

² A pintura 378, 2008 [fig.25], apresenta ligações com o movimento *concreto* oficializado no ano de 1952 em São Paulo – na exposição do Grupo Ruptura no Museu de Arte Moderna – com raízes nas vanguardas europeias da primeira década do século XX, mais especificamente na estética construtivista e movimentos decorrentes. A pintura de Senise, de acordo com estes propósitos, apresenta-se como legado histórico da influência da fotografia aérea sob a pintura abstracta de configurações espaciais.

configurações espaciais [fig.27] e novo ponto de partida – pela pintura – para caminhos ainda desconhecidos.

Senise, afastando-se do acto tradicional de pintar, move-se no território pictórico. Reflectindo não só sobre a pintura, mas também sobre o significado de pintar, na passagem do homem pelas coordenadas do tempo e do espaço, nos seus interstícios: as pausas, o esquecimento, a memória perdida, o irrecuperável e a ausência, como fluxo, continuidade e conexão.

"Paixão e distância sendo forças de oposição e de mútua exclusão, elas geram o dramatismo, o clima de tensão subtil de quase imperceptível em que se constrói o espaço de mise-en-abîme da pintura de Daniel Senise.

*Daí o seu carácter espectral, a sua razão de não coincidência, a sua vertigem de invisível, mas daí também a sua eficácia visual, o seu rigor, a perplexidade diante da qual nos deixa, sempre com a sensação de havermos chegado um pouco depois ou um pouco antes do verdadeiro acontecimento. Nisso ela evoca as imagens de um Atget."*¹

¹ ALMEIDA, Bernardo Pinto de, **Daniel Senise ou a paixão agreste da pintura**. Catálogo de exposição Galeria Canvas, Portugal, 2001, s/pág.

Conclusão

Ao longo deste trabalho procuramos estabelecer algumas das articulações possíveis entre a pintura contemporânea e as alterações produzidas pela fotografia, nomeadamente ao nível da reconstrução de um novo olhar e de um pensamento.

Na sua qualidade de índice do real, a fotografia alterou as condições de experiência do tempo e do espaço, propondo novos conhecimentos (empíricos) na relação subjectiva do homem com o mundo, pela sua aptidão de tornar visíveis fenómenos antes desconhecidos, proporcionando novas impressões sensoriais no acto da sua recepção e promovendo novas vivências através do acto que a origina. Reinventou o olhar e a cartografia – pensemos no *olhar icariano* radicalizado pela fotografia aérea¹ – a emoção, a memória e consequentemente o entendimento do espaço.

Ao longo dos tempos, o *ser-no-mundo* tem perseguido a ideia da captura do *objecto em si*, recriando simbolicamente a realidade, que, estando nela, aparenta encontrar-se distante de *si*, inalcançável. E porque a morte é passado, presente e futuro, em quiasma e reversibilidade, a busca do *objecto em si*, é pedra filosofal, alquimia pura através da qual se desvendará, atravessando o *continuum* do espaço-tempo – *intra-universo* e *intermundo* – o princípio, o verdadeiro conhecimento. A recriação da realidade obedece a este desejo, numa *trans-memória* individual e histórica, que actua como esquema e imagem mental in-consciente. A perspectiva, o mapa, a fotografia, são tentativas de “conquista” de um território.

A perspectiva, obedecendo às leis da matemática aproxima a pintura do visível, no entanto essa aproximação é feita através de uma distância geometricamente construída, tornando-se um obstáculo na captação da realidade. O mapa, através de um olhar *quasi-divino* – um olhar *icariano*. *Mappa Mundi: o mundo num lenço*. Depois a fotografia – *escrita da luz, sinu manu facta*, *imago*, *sudário*, *mapa e espelho* da realidade, satisfaz, durante um breve instante – na imensa história da humanidade – um desejo imemorial.

Mas a fotografia não capta o *objecto*, dá a conhecer novos pontos de vista, estrutura os saberes e orienta a imaginação, transformando o real numa expressão fotográfica. Encena a realidade, no entanto e apesar de todas as manipulações, é um vestígio do real.

¹ Conceito desenvolvido por Buci-Glucksmann. Veja-se a este propósito o capítulo 2.1, “Cartografias mentais: mapas e outros esquemas mentais.”, pp.34-40

O olhar reinventado, não captando o *objecto em si*, passa a ter ao seu dispor novos fenómenos, pois a realidade está, por causa da fotografia, repleta de imagens do mundo e da sua história, percebida através da indústria cultural. A fotografia mantém uma ligação indicial com o objecto, implicando uma relação causal de presença, na sua ausência. Apresenta-se na contiguidade, representa a morte e simultaneamente emana a vida: é a vinda a si do visível.

Qual é o significado de pintar, neste mundo actual, que prolifera em imagens?

*"Qualquer que seja a civilização em que nasça, quaisquer que sejam as crenças, e quaisquer que sejam os motivos, quaisquer que sejam os pensamentos, quaisquer que sejam as cerimónias de que se faz acompanhar, e precisamente quando nos parece votada a outra coisa, desde Lascaux até aos nossos dias, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura nunca celebra outro enigma que o da visibilidade"*¹

As impressões sensoriais e as experiências emocionais são transformadas, através da acção das funções da personalidade, em imagens no domínio mental, algumas são armazenadas – constituindo a memória – podendo ser transferidas, através de gestos e emoções, para substitutos, satisfazendo demandas do organismo.

O corpo está no centro de toda a percepção, assim, emprestando o seu corpo móvel, preso na textura deste mundo, o pintor celebra o visível. A memória constitui a principal contribuição da consciência do pintor, na percepção e na recriação da realidade. O acto de pintar, encontra a sua razão num corpo em movimento. Nesta perspectiva, a influência da fotografia sobre o olhar e consequentemente sobre a memória, surge como razão causal da incidência do *fotográfico* sobre a pintura.

A pintura de Daniel Senise ilustra as transsubstanciações do seu corpo *operante e actual, na carne do mundo*. Um ser *vidente e visível*, que de acordo com a qualidade da sua memória e com a natureza da sua *barreira de contacto*, articula as transposições possíveis entre o consciente e o inconsciente e celebra um novo olhar. Um olhar reinventado, que ocupa uma região de vertigem e de perturbação, num território performativo e metafórico, simbolizando a coexistência do homem e da fotografia, com o peso da história que a precede.

¹ MERLEAU-PONTY, Maurice, **O olho...** (*op. cit.*) p.26

De acordo com Dubois, a arte contemporânea explora a *lógica do índice* como ferramenta conceptual: vários artistas plásticos usam a fotografia pelo seu valor de vestígio, lembrança ou marca física, ou então, não operando com a fotografia, centram os seus trabalhos em problemáticas indiciárias.

Na pintura de Senise não só se encontra a fotografia como referência, mas também como transferência da lógica de impressão ou indício da realidade, do gesto do corte e da técnica da fotomontagem. Reflectindo sobre o espaço, com o seu *olhar cartográfico actual e efémero*, constrói imagens que encenam a realidade e exploram o vazio, numa passagem permanente do microscópico ao macroscópico.

Os novos mapas, influenciados pela evolução da fotografia, apresentam um território virtual, um fluxo ciberespacial, vagando entre a ausência e o suspenso.

Questões como perene ou efémero, a memória, o vestígio, o resíduo, a sombra, a citação, o fragmento, o virtual, o suspenso, caracterizam a pintura de Daniel Senise, porque caracterizam o entendimento do espaço nas vivências do homem actual.

Esta dissertação, nas suas insuficiências, aponta para uma revisitação filosófica, consubstanciada pelos desenvolvimentos da psicanálise e da neurociência, com o intuito de perceber o lugar da pintura na actualidade.

Sistematizaram-se métodos de análise, que nos permitiram verificar as modificações estruturais provocadas pela fotografia no olhar, na memória, no pensamento e no acto de recriação da realidade em pintura.

Ao colocarmos a fotografia como objecto de estudo, pretendemos apresentá-la não só como imagem que serve de referência ou auxiliar mnemónico, mas como objecto que intervém como ideia e como acto na recriação e fragmentação da realidade em pintura. A análise das *construções sobre a pintura* de Daniel Senise, segundo estas premissas, abre um corredor para novos aprofundamentos na investigação de práticas pictóricas, que simbolizem e celebrem este visível multiplicado em imagens, através de um *corpo operante e actual*.

Na filosofia platónica o termo *arquétipo* é utilizado na teoria do conhecimento, na qual a ideia é considerada como imitação do modelo original da realidade, o modelo arquétípico. Este constituiria a realidade inteligível, que o mundo sensível seria incapaz

de reproduzir de forma perfeita. O homem, na sua dualidade – corpo e alma – pertenceria simultaneamente aos dois mundos.

Carl Jung, em psicologia, recupera este conceito. Para Jung, os *arquétipos* são imagens que fornecem padrões de comportamento que transcendem a história individual, e indicam a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes independentemente do tempo e do espaço. Esta concepção do homem e dos seus comportamentos de acordo com modelos e mitos universais está patente nas personagens mitológicas, que são manifestações dos *arquétipos*.

A “origem” da pintura remonta a histórias de sombras (narrativas de Plínio e Vasari) e mitológicas (Narciso e Medusa), que atestam uma relação explícita à *lógica do índice*.¹ Estes *motivos* ou *temas* surgem como ideias primordiais, que se manifestam actualmente na forma do *fotográfico*. A fotografia, desta forma, opera como *arquétipo* na recriação e fragmentação da realidade, ao encontrar-se ligada ao *inconsciente colectivo*.²

¹ Veja-se a este propósito, DUBOIS, Philippe, “História de sombras e mitologias ao espelho” in *op. cit.* pp.103-156

² Para Walter Benjamin, as *imagens de desejos* são *imagens dialécticas* e são (segundo Theodor Adorno), mais poderosas que os *arquétipos* de Jung: “À forma dos novos meios de produção, forma que de começo está dominada pela dos velhos meios...correspondem, na consciência colectiva, imagens em que o novo se interpenetra com o velho. São imagens de desejos, e o colectivo procura com elas superar e transfigurar ao mesmo tempo a incompletude do produto social e as deficiências da ordem social de produção. [...] No sonho em que se apresenta na imaginação a cada época que se lhe vai seguir, esta última surge conjugada com elementos da pré-história, quer dizer, da sociedade sem classes. As experiências desta, depositada no inconsciente colectivo, geram a utopia na sua interpenetração com o novo, deixando a sua marca em mil configurações da vida, desde as arquitecturas permanentes até às modas passageiras.” BENJAMIN, Walter – “Caracterização de Walter Benjamin” in *op. cit.* p.160

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista - **De la Pintura y Otros Escritos sobre Arte**, (or. La pittura). Madrid: Editorial Tecnos, 1999. ISBN: 84 309 3336 0

ARNHEIM, Rudolf – **A arte do cinema**, (or. Film als Kunst) Lisboa : Edições 70, 1989

ARNHEIM, Rudolf – **Arte e Percepção visual, Uma psicologia da visão criadora, Nova Versão**, (or. Art and visual perception. The new version), 4ª ed. - São Paulo: Livraria Pioneira, 1988. ISBN: 85 221 0148 5

ARNHEIM, Rudolf – **Para uma psicologia da arte. Arte e entropia**, (or. Toward a Psychology of Art. Entropy and Art-An Essay on Disorder and Order), Lisboa: Dinalivro, 1997. ISBN: 972 576 119 7

BAQUÉ, Dominique - **La Photographie plasticienne, l'extreme contemporain** Paris : Éditions du Regard, 2004. ISBN : 2 84105 177 3

BARTHES, Roland – **A Câmara Clara**, (or. La Chambre Claire), Lisboa : Edições 70, 2006. (Arte e Comunicação). ISBN: 978 972 44 1349 5

BAUDELAIRE, Charles - **Oeuvres complètes** / ; pref., present. et notes de Marcel A. Ruff in Salon de 1859, Le public moderne et la photographie, Paris : Éditions du Seuil, 1968. ISBN : 2 02 000725 8

BAUDRILLARD, Jean – **Simulacros e simulação**, (or. Simulacres et simulation), Lisboa : Relógio d'Água, 1991. ISBN: 972 708 141 X

BENJAMIN, Walter – **Pequena História da Fotografia** (or. Kleine Geschichte der Photographie, 1931), **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** (or. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936-39) e **Teses sobre a filosofia e a história** (or. Über den Begriff der Geschichte) **in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, Lisboa: Relógio D'Água, 1992. ISBN: 972 708 1770

BERGSON, Henri – **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**, (or. Matière et Mémoire), 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006. ISBN : 85 336 2341 0

BOURDIEU, Pierre - **Un Art Moyen : Essai sur les usages sociaux de la photographie**, Paris: Les Éditions de Minuit, 2003. ISBN : 2 7073 0029 2

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine - **L'oil cartographique de L'art**, Paris: Galilée, 1996. ISBN : 2 7186 0467 0

BAZIN, André – **O que é o cinema?**, (or. Qu'est-ce que le cinéma?), Lisboa: Livros Horizonte, 1992. ISBN : 972 24 0826 7

BUCHLOH, B. H. D. [et al.] - **Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter: four essays on Atlas**, 2ª ed., Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2000. ISBN: 84 89771 91 X

CABRAL, Maria Fátima Sarsfield – **Pensar a emoção, O processo psicanalítico como reconstrução da “barreira de contacto” (Bion)**, Lisboa: Fim de século edições lda.1998. ISBN: 972 754 134 X

CARTIER-BRESSON, Henri – **O imaginário segundo a Natureza**, (or. L'imaginaire d'après nature), Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN: 84 252 1958 2

CHIPP, Herschel Browning – **Teorias da Arte Moderna**, (or. Theories of Modern Art), São Paulo: Martins Fontes, 1993. ISBN: 85 336 0545 5

DAMÁSIO, António – **O Sentimento de Si, O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência**, (or. The Feeling of what happens), 14ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003

DAMÁSIO, António R. – **O erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano**, (or. Descartes'Error: Emotion, Reason and the Human Brain) 23ªed. Lisboa: Publicações Europa-América, 2003

DEBORD, Guy – **A sociedade do espectáculo**, (or. La société du spectacle) 2ª ed. - Lisboa: Mobilis in Mobile, 1991. ISBN : 972-716-002-6

DELEUZE, Gilles – **A filosofia crítica de Kant**, (or. La philosophie critique de Kant) O Saber da Filosofia, Lisboa: Edições 70, 1963. ISBN: 972 44 0289 4

DELEUZE, Gilles - **La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1**, (or. L'Image-Mouvement), Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. ISBN: 84 7509 317 5

DELEUZE, Gilles - **La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2**, (or. L'Image-Temp), Barcelona: Paidós Comunicación, 1994. ISBN: 84 7509414 7

DUBOIS, Philippe – **O Acto Fotográfico**, (or. L'acte photographique). 1ªed. Lisboa: Veja, 1992, (Comunicação & Linguagens). ISBN: 972 699 280 X

ESCOUBAS, Eliane – **L'espace Pictural**. Paris: Encre Marine, 1995. ISBN: 2909422178

FLORES, Laura González – **Fotografia y pintura: dos médios diferentes?** Barcelona: Gustavo Gili, SA, 2005. ISBN: 84 252 1998 1

- Fontcuberta, Joan – **El beso de Judas : fotografía y verdad**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. ISBN: 84 252 1480 7
- Freund, Gisèle – **La Fotografia como documento social**, (or. Photographie et Société), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 1993. ISBN: 84 252 1881 0
- Gombrich, E.H. - **Art and Illusion: a Study in the psychology**, London: Phaidon Press, 1996. ISBN : 0 7148 1756 2
- Gombrich, E.H. - **Meditaciones sobre um caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte**, (or. Meditations on a hobby horse: and other essays on the theory of art), Madrid: Editorial Debate, 1988 ISBN: 978 84 8306 958 5
- Gombrich, E.H. - **The Image & The Eye, Further studies in the psychology of pictorial representation**, London: Phaidon Press, 1999. ISBN: 0 7148 3243 X
- Goodman, Nelson – **Linguagens da Arte: Uma Abordagem a uma Teoria dos Símbolos**, (or. Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols), Filosofia Aberta, Lisboa: Gradiva, 2006. ISBN: 989 616 108 9
- Green, David - **Qué há sido de la fotografía?** (or. Where is the Photograph, 2003), Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.L., 2007. ISBN: 978 84 252 2132 3
- Heidegger, Martin – **O que é uma Coisa?: doutrina de Kant dos princípios transcendentais** (or. Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen), Lisboa : Edições 70, 1987. ISBN: 1987 972 44 0749 7
- Hill, Paul/Cooper, Thomas – **Diálogo con la fotografía**, (or. Dialogue and photography), Barcelona: Gustavo Gili, 2001. ISBN: 84 252 1882 9
- Howell, Anthony - **The analysis of performance art: A guide to its theory and practice**. 2ª ed. Amsterdam: OPA, 2000. ISBN 9789057550867
- Jung, Carl Gustav – **Os Arquétipos e o Inconsciente Colectivo**, (or. Die Archetypen Und Das Kollektive Un Bewusste), 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002
- Kant, Immanuel – **Crítica da Razão Pura**, (or. Kritik der reinen Vernunft), 5ª ed., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. ISBN 972 31 0623 X
- Kaprow, Allan - **Essays on the blurring of art and life**, editado por Jeff Kelley, Los Angeles: University of California Press, 1996 ISBN 9780520240797
- Krauss, Rosalind – **O Fotográfico**, (or. Le Photographique. Pour une Théorie des Ecarts), Barcelona : Editorial Gustavo Gili, SA, 2002 ISBN 84 252 1858 6

KRAUSS, Rosalind - **La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos**, (or. The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths), Madrid: Alianza Editorial, 1996 ISBN-13: 9788420671352

Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, "**Exposition de la Photographie**", nº35, Printemps 1991, Paris : Centre Georges Pompidou

MAH, Sérgio – **A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno**, Lisboa: Colibri, 2003 ISBN 972 772 361 6

MALDINEY, Henri - **Art et existence**, 2ª ed . Paris: Klincksieck, 2003. ISBN 2 252 03425 4

MEDEIROS, Margarida – **Fotografia e Narcisismo: O auto-retrato contemporâneo**, Lisboa: Assírio & Alvim, 2000 ISBN 927 37 0606 7

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O visível e o invisível**, (or. Le Visible et L'Invisible) São Paulo : Perspectiva, 1971

MERLEAU-PONTY, Maurice – **O olho e o espírito**, (or. L'Oeil et l'Esprit),Lisboa: Vega, 1992 ISBN 972 699 352 0

MERLEAU-PONTY, Maurice - **Phenomenology of perception**, (or. Phénoménologie de la perception), London: Routledge, 2006 ISBN 0 415 27841 4

MOHOLY-NAGY, László - **Pintura, Fotografía, Cine y Otros Escritos sobre Fotografía**, (or. Malerei Fotografie Film), Barcelona : Gustavo Gili, 2005. ISBN 84 252 1984 1

OWENS, Craig - **Beyond Recognition: Representation, Power and Culture**, Los Angeles: University of California Press, 1984. ISBN 0 520 07740 7

PANOFSKY, Erwin – **A perspectiva como forma simbólica** (or. Die Perspektive als symbolische Form), Arte & Comunicação, Lisboa: Ed.70, 1993. ISBN 972 44 0886 8

SAYAG, Alain - **De la photographie comme un des beaux-arts**, Paris. Centre National de la Photographie, 3ªed, 2002. ISBN 2 09 754 177 1

SENISE, Daniel – **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. ISBN 85 86374 14 8

SENISE, Daniel - **The Piano factory**. São Paulo: Andrea Jakobsson Estúdio, 2003. ISBN 85 88742 06 3

SCHECHNER, Richard - **Between theatre and anthropology**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985. ISBN: 9780812212259

SICARD, Monique – **A Fábrica do olhar – imagens da ciência e aparelhos de visão (séc. XV-XX)**, (Or. La Fabrique du Regard, 1998), Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 13: 978 972 44 1304 4

SONTAG, Susan - **On Photography**, London: Penguin Classics, 2002, ISBN 13:978 0 141 18716 7

SOULAGES, François - **Esthétique de la Photographie - la perte et le reste**, Paris: Éditions Nathan, 1998. ISBN 2 200 34214 4

TOURNIER, Michel - **Le crépuscule des masques**, Paris : Ed. Hoëbeke, 1992. ISBN 2 905292 33 4

WENDERS, Wim – **Emotion Pictures**, Lisboa: Edições 70, 1991. ISBN 9789724402208

Textos, artigos e teses

ALMEIDA, Paulo Luís (2005) – **Campos Semânticos de lo performativo: una perspectiva pictórica** – [texto policopiado]. Texto de apoio aos seminários de Pintura e Arte Contemporâneas. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Janeiro 2007.

ALMEIDA, Paulo Luís (2006) – **Modos Performativos de la Prática Pictórica: Retórica del acto performativo** - [texto policopiado]. Porto: Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Janeiro 2007.

LAMBERT, Fátima – **Myths, Persons & Cº Fragment, intention, of the photographic image** – Conferência realizada no simpósio sobre fotografia contemporânea - TCAV/IPP, Novembro 2000, Auditório do Campo Alegre

LAMBERT, Fátima – **Sem título=Untitled** – Texto no catálogo Carlos Lobo e João Leal, Galeria Solar, Vila do Conde, 2007

Catálogos

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Daniel Senise ou a paixão agreste da pintura, Texto no catálogo da exposição realizada na Galeria Canvas, Portugal, 2001

ANJOS, Moacir dos – Sobre a necessidade da pintura, Texto no Catálogo de exposição MAMAM, Recife, 2005. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Catálogo Galeria Thomas Cohn, S. Paulo, 1996. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

CHAIMOVICH, Filipe – Construção da pintura, Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Brito Cimini, 2001. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

COCCHIARALE, Fernando – Sem título, XX Bienal de São Paulo, 1989. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

FERREIRA, Glória – Entrevista com Daniel Senise, Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Thomas Cohn, S. Paulo, 1999. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

HERKENHOFF, Paul – Daniel Senise, Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Charles Cowles, Nova Iorque, 1995. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

HERKENHOFF, Paul – Sudário e esquecimento, Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Camargo Vilça, S. Paulo, 1993. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

MROZEC – Na gaveta, Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Paulo Darzé, Salvador da Baía, 2000. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

PEDROSA, Adriano – Uma tela de Senise nos diz que é impossível ter certeza - Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Thomas Cohn, S. Paulo, 1994. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

VELOSO, Marco – Sem Título – Texto no Catálogo da exposição realizada na Galeria Diana Lowenstein, Buenos Aires, Argentina, 1999. Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Webgrafia

BREA, José Luis, El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización, [Em linha].

[Consult. 17/12/2007] Disponível em WWW: <URL: <http://www.joseluisbrea.net/>>

Vídeo: Daniel Senise em projecto com a Absolut Brasil, [Em linha].

[Consult. 20/5/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.youtube.com/watch?v=6-qPcurDjyQ>>

BAUDELAIRE, Charles, II Le public Moderne et la photographie in Le salon de 1859, [Em linha]. [Consult. 31/05/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://baudelaire.litteratura.com/>>

SALLES, Cecília almeida, Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras, [Em linha].

[Consult. 31/05/2008]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.cap.eca.usp.br/ars2/anotacoes.pdf>>

Página do artista plástico brasileiro Daniel Senise, [Em linha].

[Consult. 2/07/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Museu de Arte contemporânea da universidade de S. Paulo, [Em linha].

[Consult. 5/06/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.mac.usp.br/mac/>>

Galeria Vermelho, S. Paulo, [Em linha].

[Consult. 5/06/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.galeriavermelho.com.br/>>

Brasil na Arco'08 - Ministério da Cultura Brasil, [Em linha].

[Consult. 5/06/2008] Disponível em WWW: <URL: http://www.cultura.gov.br/brasil_arte_contemporanea/>

Fórum permanente. Museus de Arte entre o público e o privado, [Em linha].

[Consult. 5/06/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal>>

MOURA, Rodrigo, Daniel Senise no fundo do mar, [Em linha]. [Consult. 5/06/ 2008]

Disponível em WWW: <URL: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/496,1.shl> >

Artigo sobre a 1ª exposição individual de Daniel Senise no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, [Em linha]. [Consult. 14/06/2008] Disponível em WWW: <URL:

http://www.revistafatorbrasil.com.br/ver_noticia.php?not=42272>

Galeria Sílvia Cintra, Rio de Janeiro, [Em linha].

[Consult. 27/06/08] Disponível em WWW: <URL: <http://www.silviacintra.com.br/>>

Itaú Cultural: Instituto cultural de promoção e divulgação artístico-intelectual brasileira – no Brasil e no exterior, [Em linha]. [Consult. 2/09/2008]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.itaucultural.org.br/>>

Obras de Pieter Bruegel, [Em linha].

[Consult. 2/09/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.pieter-bruegel.com/oeuvre/oeuvre.htm>>

Vídeo Daniel Senise: impressões da memória, [Em linha]. [Consult. 1/09/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://fernandasouza.wordpress.com/2008/08/28/daniel-senise-impressoes-da-memoria/>>

Obras de Eadweard Muybridge, [Em linha]. [Consult. 2/09/2008] Disponível em WWW: <URL: http://www.kingston.gov.uk/browse/leisure/museum/museum_exhibitions/muybridge.htm>

Obras de Marcel Duchamp, [Em linha]. [Consult. 30/08/08] Disponível em WWW: <URL: http://www.marcel Duchamp.net/Nude_Descending_a_Staircase.>

Obras de Gerhard Richter, [Em linha]. [Consult. 30/08/2008] Disponível em WWW: <URL: http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5778>

Retratos de Hans Namuth, [Em linha]. [Consult. 30/08/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/pol3nam.htm>>

Obra de Chuck Close, [Em linha]. [Consult. 2/09/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=68433+0+none>>

Obras de Piero Manzoni , [Em linha]. [Consult. 2/09/2008] Litografia su carta (50 x 35 cm.) Disponível em WWW: <URL: http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm#esculturas>

Referência de imagens

Capítulo 2

Fig.1.Bruegel, *La Chute d'Icare*, c.1558

Huile sur bois, montée sur bois 73,5 x 112 cm

Fonte : Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts de Belgique, [Em linha].

[Consult. 2/09/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.pieter-bruegel.com/oeuvre/oeuvre.htm>>

Fig.2. Diane Arbus, *A Young Man in Curlers at Home on West 20th Street, N.Y.C.*, 1966

Fonte : Photography Now [Em linha]. [Consult. 26/01/2009] Disponível em WWW: <URL:

<http://photography-now.net/index.php>>

Fig.3.Julia Margaret Cameron, *Julia Jackson* 1864/65

Fonte : Photography Now [Em linha]. [Consult. 26/01/2009] Disponível em WWW: <URL:

<http://photography-now.net/index.php>>

Capítulo 3

Fig.4. Eadweard Muybridge, *Descending stairs and turning around*, 1887

Descending stairs, turning around, 20 x 38 cm (8 x 15 in) (photo image only) 1887

Fonte : Eadweard Muybridge Collection, Muybridge Animal Locomotion, plate 137, Séries Animal Locomotion Study Collotypes and Publications, Motion study photograph: Movements, Female, [Em linha]. [Consult. 2/09/2008] Disponível em

WWW:<URL:http://www.kingston.gov.uk/browse/leisure/museum/museum_exhibitions/muybridge.htm>

Fig.5. Marcel Duchamp, *Nu descendant un Escalier*, nº.2. 1912

Oil on canvas 147, 5 x 89 cm.

Fonte : The Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA. , [Em linha]. [Consult. 30/08/08]

Disponível em WWW: <URL: http://www.marcelduchamp.net/Nude_Descending_a_Staircase.php>

Fig.6. Gerhard Richter, *Ema (Akt auf einer Treppe)*, 1966

200 cm X 130 cm, Oil on canvas,

Fonte : Catalogue Raisonné: 134, [Em linha]. [Consult. 30/08/2008]

Disponível em WWW: <URL:

http://www.gerhardrichter.com/art/paintings/photo_paintings/detail.php?5778>

Fig.7. Jackson Pollock, *action painting*. 1912-1956

Photographer Hans Namuth (1915-1990) Gelatin silver prints, 1950

Fonte : National Portrait Gallery, Smithsonian Institution

Gift of the Estate of Hans Namuth, Image copyright Estate of Hans Namuth, [Em linha]. [Consult.

30/08/2008] Disponível em WWW: <URL: <http://www.npg.si.edu/exh/namuth/pol3nam.htm> >

Fig.8.Chuck Close, *Fanny/Fingerpainting*, 1985

Oil on canvas, overall: 259.1 x 213.4 x 6.3 cm (102 x 84 x 2 1/2 in.)

Fonte : Gift of Lila Acheson Wallace,1987.2.1, [Em linha]. [Consult. 2/09/2008]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.nga.gov/cgi-bin/pinfo?Object=68433+0+none>>

Fig.9.Piero Manzoni, *Impronte*, 1960

Litografia su carta (50 x 35 cm.),

Fonte : [Em linha]. [Consult. 2/09/2008] Disponível em WWW: <URL:

http://www.pieromanzoni.org/SP/obras_mierda.htm#esculturas>,

Capítulo 4

Fig.10. Santo Sudário, 1898 Pormenor

Photographic negative of the face on the Shroud of Turin, Secondo Pia, 1898,

Fonte : [Em linha]. [Consult. 30/08/2008]

Disponível em WWW: <URL: http://www.shroudofturin4journalists.com/pictures/Secondo_Pia.htm>,

Fig.11. Daniel Senise, *Portrait of the Artist's Mother*, 1992

Técnica mista s/tela, 202 x 207 cm

Fonte : Catálogo Charles Cowles, 1995, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.12. Daniel Senise, *Bumerangue III*, 1994

Técnica mista s/tela, 175 x 265 cm

Fonte : Catálogo Charles Cowles, 1995, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.13. Daniel Senise, *Ela que não está II*, 1994

Técnica mista s/tela, 193 x 305 cm

Fonte : Catálogo Charles Cowles, 1995, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.14. Daniel Senise, *FARM II*, 1999

Esmalte sintético e objectos de madeira sobre tela e voile, 100 x 180 cm

Fonte : Catálogo Diana Lowenstein, 1999, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.15. 16. 17. Daniel Senise a preparar uma tela, [fase I] 2004

Fonte : Fotografias de Marcelo Mello, cedida pelo artista plástico Daniel Senise

Fig.18. 19. Daniel Senise: fragmentação da tela submetida ao processo de monotipia [fase II], 2005

Fonte : Fotografias de Fátima Lambert

Fig.20. Daniel Senise a preparar a recriação de um novo espaço, através da recomposição dos fragmentos [fase III], 2004

Fonte : Fotografias de Marcelo Mello, cedida pelo artista plástico Daniel Senise

Fig.21. Daniel Senise, *Cavaliárias I*, 2001

Acrílica sobre tela sobre madeira, 300 x 300cm

Fonte : Catálogo Galeria Brito Cimino, 2001, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.22. Daniel Senise, *Cavaliárias II*, 2001

Acrílica sobre tela sobre madeira, 300 x 400cm

Fonte : Catálogo Galeria Brito Cimino, 2001, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/> >

Fig.23. Daniel Senise, *Barco (799-05)*, 2005

Acrílica sobre tecido sobre Madeira

Fonte : Catálogo MAMAM, 2005, [Em linha]. [Consult. 14/06/08]

Disponível em WWW: <URL: <http://www.danielsenise.com/>>

Fig.24. *Colégio*, 2008

Acrílica em colagem sobre madeira, 200 x 315cm, [Em linha]. [Consult. 27/06/08]

Fonte : Disponível em WWW: <URL: <http://www.silviacintra.com.br/>>

Fig.25. *W.L140-I#2*, 2008

Foto e colagem, 95 x 95 cm

Fonte : Fotografias de Marcelo Mello, cedida pelo artista plástico Daniel Senise

Fig.26. *W.L140-II#1*, 2008

Foto e colagem, 95 x 95 cm

Fonte : Fotografias de Marcelo Mello, cedida pelo artista plástico Daniel Senise

Fig.27. *378*, 2008

Aquarela sobre madeira 150 x 250 cm

Fonte : Fotografias de Marcelo Mello, cedida pelo artista plástico Daniel Senise

Anexos

Anexo 1
Daniel Senise: o processo de Pintura.
Fotografias de Marcelo Mello, cedidas pelo artista plástico, Daniel Senise





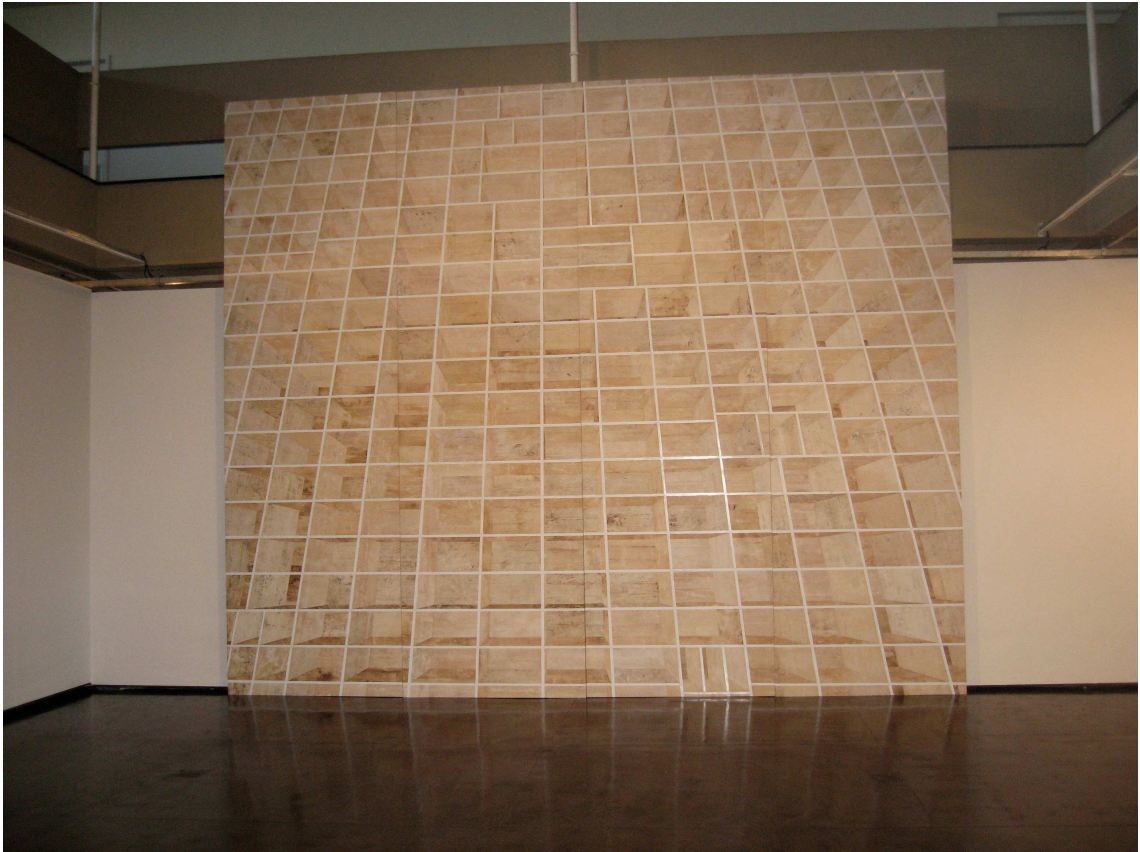


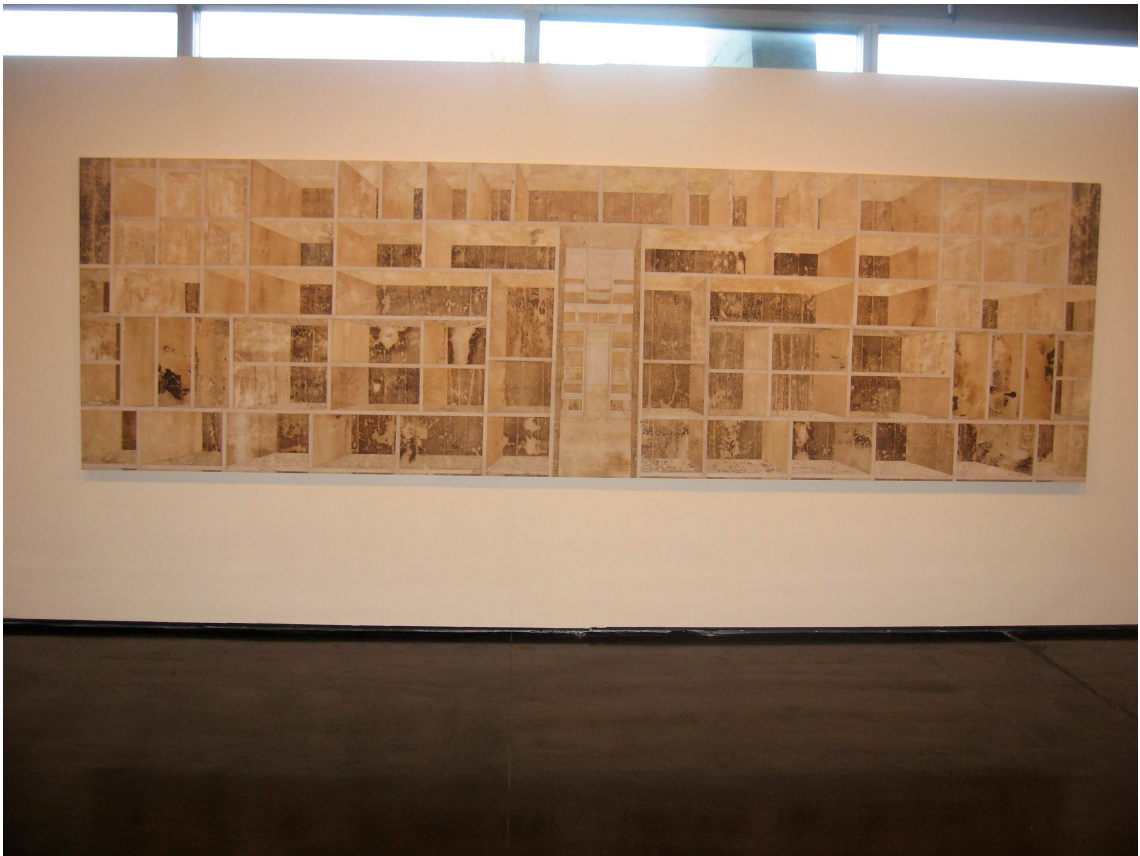


Anexo 2

Daniel Senise, exposição individual:
Vai que nós levamos as partes que te faltam,
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, de 6 de Junho a 20 de Julho de 2008
Fotografias de Marcelo Mello, cedidas pelo artista plástico, Daniel Senise









Paula Cristina Borges Aniceto Santos
Porto, 2008